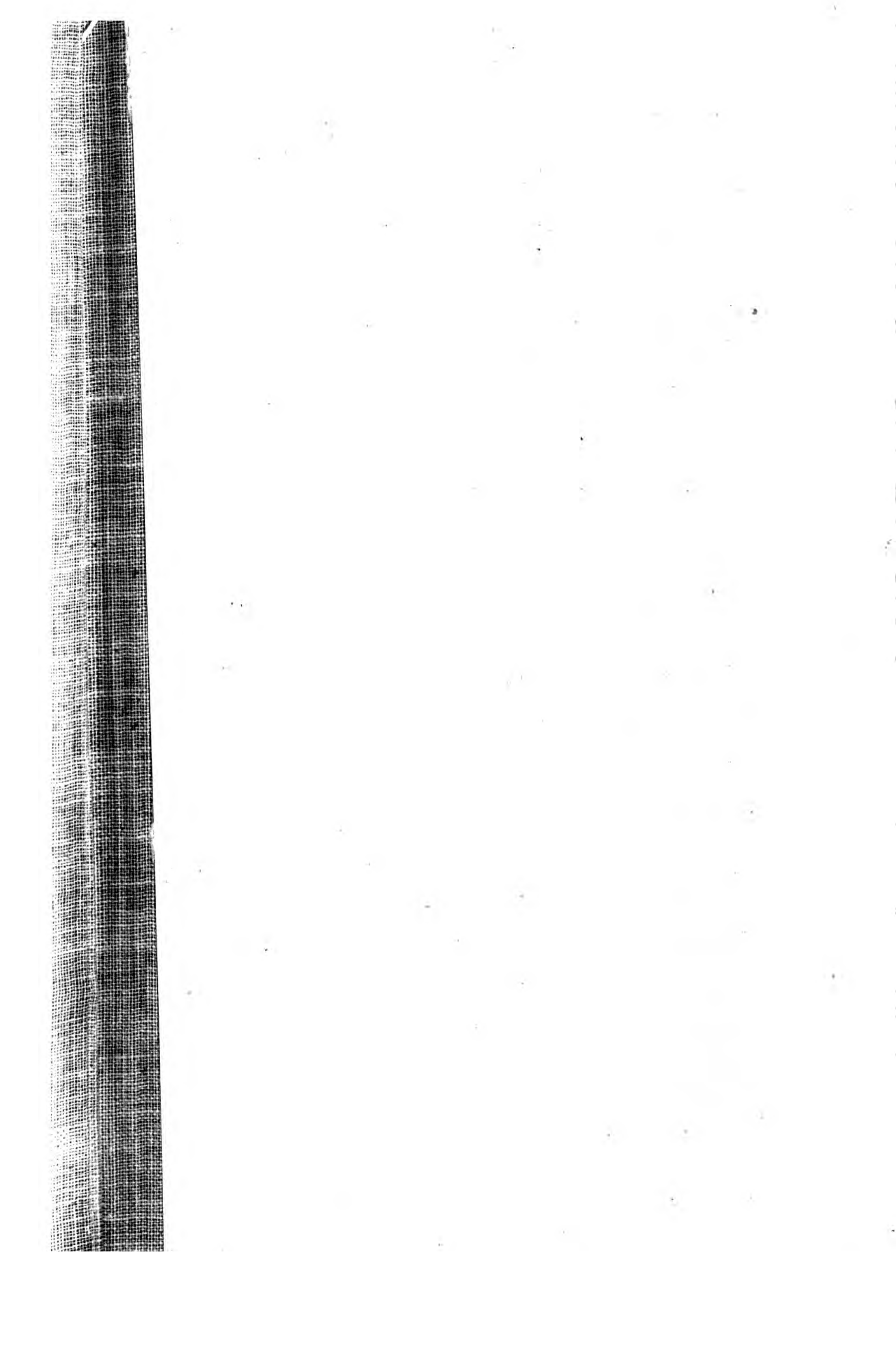
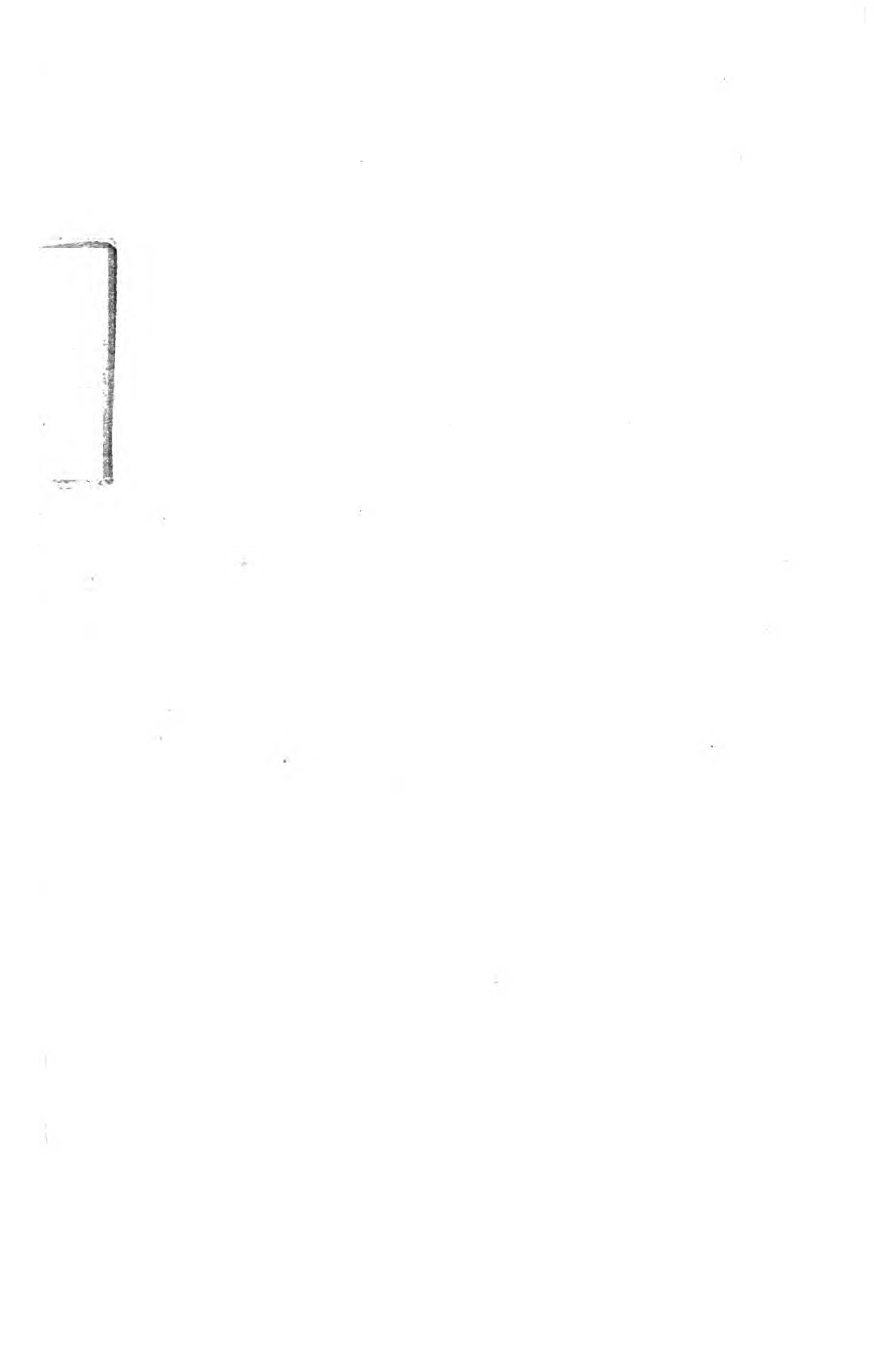






FÜHRER

DURCH DAS

KESTNER-MUSEUM

HERAUSGEGEBEN VON DER

MUSEUMSVERWALTUNG

ZWEITE AUFLAGE

ZWEITE ABTEILUNG:
MITTELALTER UND NEUZEIT

MIT 56 ABBILDUNGEN UND 8 VOLLBILDERN



HANNOVER
BUCHDRUCKEREI FRIEDRICH CULEMANN
1904



Ramberg, Hannover 1798.

Vorwort

Die 2. Auflage dieses Führers ist gegenüber der ersten 1894 erschienenen nicht nur mit Abbildungen ausgestattet, sondern auch im Text bedeutend erweitert worden, infolge einmal der weiteren Durcharbeitung und zweitens der Vermehrung der Sammlungen. An der Durcharbeitung haben sich beteiligt die Herren Dr. Lüer und Dr. Graeven. Dr. Lüer hat 1895 die japanische Sammlung katalogisiert und 1898 neben der Ordnung einiger kleineren Abteilungen den Anstoss gegeben zur Feststellung zahlreicher Fälschungen unter den mittelalterlichen Metallarbeiten der Culemannschen Sammlung. Dr. Graeven hat von 1900—1903 als Direktorialassistent den ganzen mittelalterlichen Abteilungen die wertvollsten Dienste geleistet, insbesondere die Fälschungsfrage zu voller Klarheit gebracht. Das Kapitel hierüber (S. 97—110) ist nach seinen Aufzeichnungen ver-

fasst, das über die koptischen Stoffe (S. 58—67) ganz von ihm geschrieben. Ausser diesen beiden Kapiteln treten in dieser Auflage noch neu auf diejenigen über moderne Medaillen und Plaketten (S. 45), über Silber und Zinn (S. 49 fg.) und über Porzellan (S. 88—93).

Die Vermehrung der Sammlungen über die alten Kestner'schen und Culemann'schen Bestände hinaus ist kenntlich gemacht durch Hinzufügung der Zahl des Erwerbungsjahres zu der Nummer.

Ein Stern (*) vor der Nummer bezeichnet, dass das Stück in diesem Führer abgebildet ist.

Hannover, im Juli 1904.

Dr. C. Schuchhardt.

Inhalt

Seite

Figuren und Geräte

Gemälde und Zeichnungen

Handschriften, Frühdrucke, Kupferstiche

Japanische Abteilung

Schränke

Culemann'scher Saal

Mittelschrank XLI. Elfenbein, Holz.
„ XLII. Romanische Kirchengeräte (Email).
„ XLIII. Gotische Kirchengeräte.
XLIV. Leder.
Wandschrank XLV. Aquamanilien u. A.
„ XLVI. Becken u. Rauchfässer u. A.
„ XLVII. Stoffe u. A.
Pultschrank XLVIII. Stoffstücke.
„ XLIX. } Manuskripte.
„ L. } Manuskripte.
„ LI. Brustkreuze, Russische Arbeiten.

Nebenzimmer

Wandschrank LII. Fälschungen mittelalterlicher Arbeiten.
Pult LIII. Moderne Medaillen u. Plaketten.
Mittelschrank LIV. Moderne Medaillen, Gläser, Töpfe.

Nordkabinette

Pulte LVI u. LVII. Miniaturen.

Korridor des II. Stocks

Pulte LVIII—LXI. Buchdeckel, Siegel, Münzen.
Wandschrank LXII. Nachbildungen mittelalterlicher Werke.

I. Stock

Drehsäule LXV. 20 Tafeln mit koptischen Stoffen und Einblattdrucken.
Wandtafel u. Tisch LXVI u. LXVI a mit koptischen Gegenständen.
Mittelschrank LXVII. Silber, Eisen, Zinn.
Tisch LXVIII. Wissenschaftliche Instrumente.
Pult und Wandtafeln LXIX. Autographen.
Pulte LXXI u. LXXII. Ital. Medaillen u. Plaketten.
„ LXXIII. Wachs etc.
Mittelschrank LXXIV. Ital. Majoliken.
Nische LXXIV a. Arabisch-Maurische Fayencen.
Wandschrank LXXV. Deutsche Krüge.
„ LXXVI. Porzellan.
Schrank LXXVI a. Porzellan.
Nische LXXVI b. Gläser.
Mittelschrank LXXVII. Delfter und andere Fayence.
Schränke LXXVIII—LXXX. Oppler'sche Sammlung deutschen Steinzeugs.

Berichtigung.

S. 95. Statt Nr. **1600** fg. lies **1570** fg.
" " **1605** " **1574**.

FIGUREN UND GERÄTE.

(Culemannsche Sammlung.)

I. Elfenbein und Knochen.

(Schrank XLI.)

Die Bedeutung der Elfenbeinplastik besteht darin, dass sie uns Zeiten vor Augen führt, aus denen sonst wenig oder gar keine beweglichen plastischen Werke erhalten sind.

Die Sammlung bietet einen Überblick über eine fast tausendjährige Entwickelung der Elfenbeinplastik. Der Blütezeit der byzantinischen Kunst, dem 10. Jahrhundert, entstammt das erste Kreuzigungsrelief Nr. **2**, mit seiner wohlabgewogenen Komposition und seiner sorgfältigen, sauberen Ausführung. Die byzantinische Kunst hat die altererbten Kompositionen mit grosser Zähigkeit festgehalten und immer von neuem wiederholt, aber die Formen verrohten allmählich. Von späterer byzantinischer Arbeit, aus dem 12. Jahrhundert, hat die Sammlung zwei Proben, eine andere Kreuzigung Nr. **3**, und eine Darstellung vom Tode der Maria Nr. **4**. Die etwa gleichzeitige orientalische Elfenbeinschnitzerei ist durch ein grosses Horn vertreten.

Die abendländische Kunst wurde im 10. Jahrhundert, als die Beziehungen des Westens zu Konstantinopel sehr lebhaft geworden waren, von den importierten byzantinischen Werken ausserordentlich stark beeinflusst. Diesen Einfluss zeigt uns das älteste deutsche Elfenbeinrelief der Sammlung Nr. **1**, das dem 11., vielleicht noch dem 10. Jahrhundert zuzuweisen ist. Die niedrige Bogenreihe, die hier hinter den Füssen des heiligen Nazarius erscheint, ist nichts

anderes als die missratene Wiedergabe des Podiums, auf dem in byzantinischen Reliefs die Heiligen zu stehen pflegen; ferner weist die Gewandbehandlung mit den zierlichen Faltenaugen am unteren Saum auf byzantinische Vorbilder, aber die Figur des Nazarius unterscheidet sich von solchen Vorbildern durch die freiere Haltung, gedrungenere Proportionen und die realistischere Ausstattung; sein Kostüm entspricht demjenigen, das abendländische Krieger in der Entstehungszeit des Reliefs trugen.

Als sich im Abendlande die sogenannte romanische Kunst ausgebildet hatte und mit ihr wieder eine monumentale Skulptur erwachsen war, die dem frühen Mittelalter gefehlt hatte, verminderte sich zeitweilig die Liebe für Elfenbeinschnitzereien. Während die vorangegangenen Epochen gern grosse Reliefs hergestellt hatten, beschränkte sich die romanische Zeit meist auf kleine Figuren und auf Steine für Brettspiele, und zu diesen Arbeiten benutzte sie vielfach als Ersatz des Elfenbeins Wallrosszahn oder Knochen. Von romanischen Brettspielsteinen besitzt die Sammlung zwei Exemplare (Nr. **8**, **9**), und der Paulus Nr. **6** ist ein Beispiel der Figuren, wie die romanische Kunst sie zum Schmuck ihrer Reliquienbehälter zu verwenden pflegte.

Die Gotik hat die Elfenbeinschnitzerei wieder mehr bevorzugt, und ihre Gestalten wirken gegenüber dem Ernst und der Strenge der romanischen Kunst sehr lebendig und frisch; so schon das kleine Rundbild der Madonna mit Kind (Nr. **11**), das der Zeit des Überganges von der romanischen zur gotischen Kunst angehört (13. Jahrhundert). Mehr und mehr kommt eine menschliche Auffassung aller Dinge zum Durchbruch: in den profanen Darstellungen von Tournier und Jagd (Nr. **13**. **14**) herrscht eine helle Lebensfreude; die Madonna ist nicht mehr allein die Himmelskönigin, sondern zuweilen ausschliesslich die glückliche Mutter (Nr. **16**), und bei der Kreuzigung ist Christus nicht mehr der über den Tod triumphierende Gott, sondern

der das Qualvollste duldende Menschensohn. Sein Körper hängt zusammengeknickt am Kreuze, an die Stelle der früher stereotypen Gestalten des Johannes und der Maria sind ganze Gruppen getreten, unter denen besonders die der Frauen mit der ohnmächtig niedersinkenden Maria das Erschütternde des Ereignisses wiederspiegelt. Dabei finden wir in dieser Kunst vielfach das aus der griechischen des 6. Jahrhundert v. Chr. bekannte »archaische Lächeln«. Die Stimmung der Personen wird noch ohne einen passenden Gesichtsausdruck allein durch die Haltung der ganzen Gestalt dargestellt, das Gesicht zeigt immer die gleiche freundliche Miene, die zuweilen, z. B. bei der unter ihrem Schmerz zusammenbrechenden Madonna (Nr. **22**), mit dem dargestellten Ereignis in lebhaftem Widerspruch steht.

Bei den profanen Darstellungen wird der Hintergrund und obere Abschluss durch Bäume mit naturalistischem Laubwerk gebildet, über den religiösen wölben sich reich verzierte gotische Bogen, wie die kleinen Klappaltärchen (Nr. **22** fg.) zeigen. Die Verwendung solcher Klappaltärchen, sogenannter Diptychen, stirbt mit der gotischen Epoche ab. Die Folgezeit fertigt aus Elfenbein an kirchlichen Gegenständen fast nur Kruzifixe (Nr. **34**. **35**. **64**) und Statuetten des Christusknaben (Nr. **17**) und der Madonna (Nr **33**. **49**); um so mehr aber wächst der Gebrauch des Elfenbeins zu Gegenständen des profanen Lebens, Nippesfiguren, kleinen Geräten und Schmuckgliedern grösserer Möbel.

Bezüglich der Verwendung von Farben bei den Elfenbeinskulpturen ist nach den spärlichen Resten auf unsern Bildwerken und Beobachtungen in andern Museen (bes. Louvre) sicher, dass die Stücke niemals ganz bemalt wurden, sondern am Gesichte nur Haare, Augen und Lippen, an der Tracht die Kronen der Madonnen, die Säume der Gewänder und zuweilen ein Ziermuster auf denselben (Sterne oder dergl.), sowie die umgeschlagenen Gewandteile (Futter). Die Polychromierung dieser Elfenbeinbilder bietet

1*

eine lehrreiche Analogie zu der der antiken griechischen Marmorwerke.

10.—12. Jahrhundert.

*1. Platte von einem Buchdeckel. 10. oder 11. Jahrhundert. *SCS (sanctus) NAZARIVS.* Der Heilige, bartlos mit kurzgeschorenem Haar, trägt einen Leibrock mit langen und einen anderen mit kurzen Ärmeln, darüber einen Mantel, der auf der rechten Schulter genestelt ist. Unter dem Leibrock kommen die bis zu den Waden reichenden Hosen zum Vorschein, die Füsse stecken in niedrigen Schuhen. Der Palmzweig in der Rechten deutet das Martyrium an, die Tracht kennzeichnet die Figur als Krieger. Unter den Heiligen des Namens Nazarius ist einer, der Soldat gewesen ist und in der diokletianischen Christenverfolgung seinen Tod gefunden hat. Sein Körper ward am Ende des 8. Jahrhunderts in das Kloster Lorsch gebracht, dort ist wahrscheinlich unser Relief zum Schmuck eines Buchdeckels angefertigt worden.



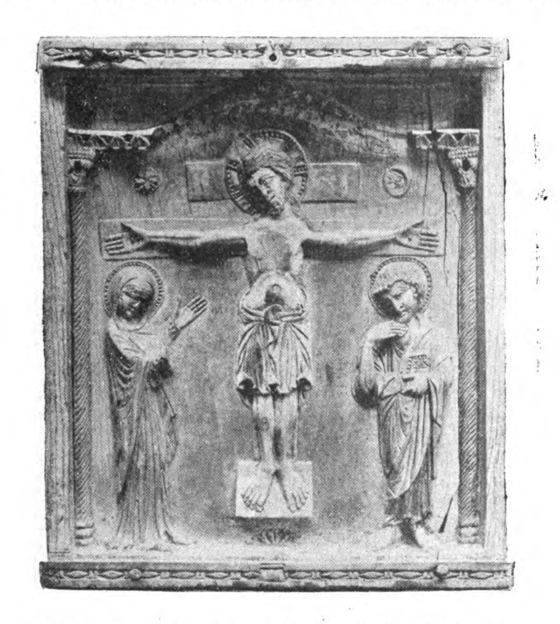
Nr. 1. Buchdeckel mit S. Nazarius. 10. oder 11. Jahrhundert.

Die Platte ist die Hälfte einer grossen Tafel, die zu einem spätrömischen Diptychon gehört hat, wie die Konsuln sie am Neujahrstage zu verschenken pflegten. Diese Diptychen trugen auf der Aussenseite ein Relief und hatten auf der Innenseite eine Vertiefung für eine Wachsschicht, auf der geschrieben wurde. Der mittelalterliche Künstler hat für seine Schnitzereien erst die Innenseite des alten Elfenbeinstücks benutzen wollen, wo wir das Ornament schon vorgezeichnet sehen, dann aber hat er vorgezogen, auf der Aussenseite seiner Platte das ursprüngliche Relief zu tilgen und hier das neue auszuarbeiten.

2. Platte von einem Buchdeckel, byzantinisch, 10. oder 11. Jahrhundert. Kreuzigung mit Maria und Johannes. Über dem Haupte Christi rechts und links der Oberkörper eines

herabschwebenden Engels. Über dem Ganzen ein Baldachin aus dreispitzigen Akanthusblättern, getragen von gewundenen Säulen mit Kapitellen in Gestalt von Menschenköpfen.

*3. (1893) Mittelstück eines Triptychons, byzantinisch, 12. Jahrhundert. Kreuzigung mit Maria und Johannes, fast genau wie Nr. 2, aber ohne die Engel, mit einfacherem Baldachin.



Nr. 3. Buchdeckel, byzantinisch. 12. Jahrhundert.

Oben und unten ist auf das Relief eine Leiste genietet und in den Ecken der Leisten sieht man die Löcher für die Zapfen der verlorenen Seitenflügel, die sich türartig öffneten.

*4. Mittelstück eines Triptychons, byzantinisch, 12. Jahrhundert. Tod der Maria: Maria auf dem Totenbett, rechts und links je 6 Apostel, dahinter Christus mit der Seele der Maria in Gestalt eines Wickelkindes auf dem Arme, von oben links kommt ein Engel mit Tuch auf den Armen, um die Seele in Empfang zu nehmen, rechts fliegt er mit derselben davon.

Das Relief hat an seinem oberen und unteren Rande Bohrlöcher, die zeigen, dass hier gleichwie bei Nr. 3 Leisten aufgenietet gewesen sind Im 15. Jahrhundert ist es in einen ledergepressten Buchdeckel eingelassen. In dieser Fassung stammt es aus München-Gladbach.

5. Mittelstück eines grossen Triptychons, modern bis auf die darin eingelassene Figur der thronenden Madonna mit Kind, die aus einem alten abendländischen Relief des **11.** Jahrhunderts ausgeschnitten ist.



Nr. 4. **Buchdeckel, byzantinisch.** 12. **Jahrhundert.**

Der moderne Elfenbeinschnitzer hat als Vorbild für das Relief im Giebelfeld der Platte ein rheinisches Email benutzt, das Jakob die Söhne Josephs segnend darstellt, das Muster für das die Madonna umgebende Feld ist ein Email aus Limoges gewesen, gleich Nr. 321 der Sammlung.

6. 7. Standfiguren des Petrus und Paulus. Die Paulusfigur ist eine romanische Arbeit des 12. Jahrhunderts, die Petrusfigur von moderner Hand als Gegenstück zum Paulus geschaffen. Die Rückseite der Paulusfigur zeigt Spuren der ehemaligen Befestigung, er hat auf der metallenen oder emaillierten Wand eines Reliquiars gesessen.

8. Brettstein, 12. Jahrhundert. Samson, den Löwen würgend. Inschrift: *Samson hunc fortem fortis viceratq(ue) leone(m).*

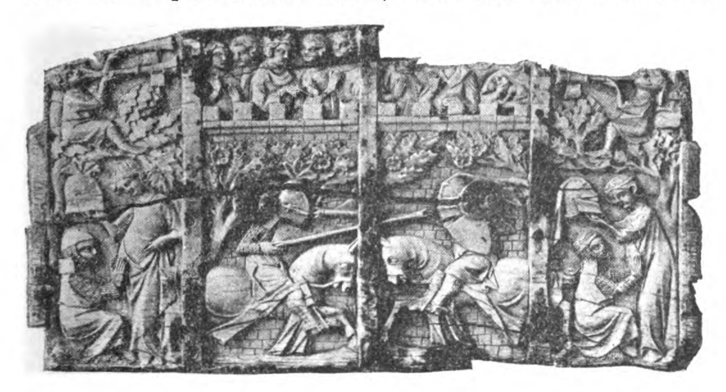
9. Brettstein, 12. Jahrhundert, mit Sphinx.

10. Horn, orientalisch, etwa 12. Jahrhundert, Tiere in Rankenwerk.

13. und 14. Jahrhundert.

11. Kleines Rundbild der sitzenden Madonna mit Kind. An Augen und Mund Spuren von Bemalung.

***12. *13.** Deckel und Längswand eines Minnekästchens, französisch, Anfang des 14. Jahrhunderts. Auf dem Deckel ein Tournier: links wird dem einen Ritter ein Helm mit emporstehendem Busch, rechts dem andern einer mit





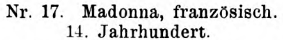
Nr. 12. 13. Deckel und Wand eines Minnekästchens, französisch. 14. Jahrhundert.

herabhängendem Tuch von seiner Dame aufgesetzt; in der Mitte kämpfen beide gegen einander; oben hinter Zinnen der König mit vielen Damen.

Auf der Längswand ein Auszug zur Jagd: vier Ritter und ein Hornbläser.

14—*17. Rundbilder der Madonna mit dem Kinde, französisch, Anfang des 14. Jahrhunderts. Besonders reizvoll die grosse stehende und die grosse sitzende, bei ersterer Spuren von Farbe in den Haaren, bei letzterer an der Innenseite des Kopftuches (rot). Fein geschlitzte Augen, freundliches Gesicht, malerischer Faltenwurf. Die stehenden tragen das Kind auf der stark ausgebogenen Hüfte. In der freien Hand ein Scepter, ein Vogel oder eine Rose.





Nr. 17. **Madonna, französisch.** 14. Jahrhundert.



Nr. 18. **Madonna, französisch.** 14. Jahrhundert.

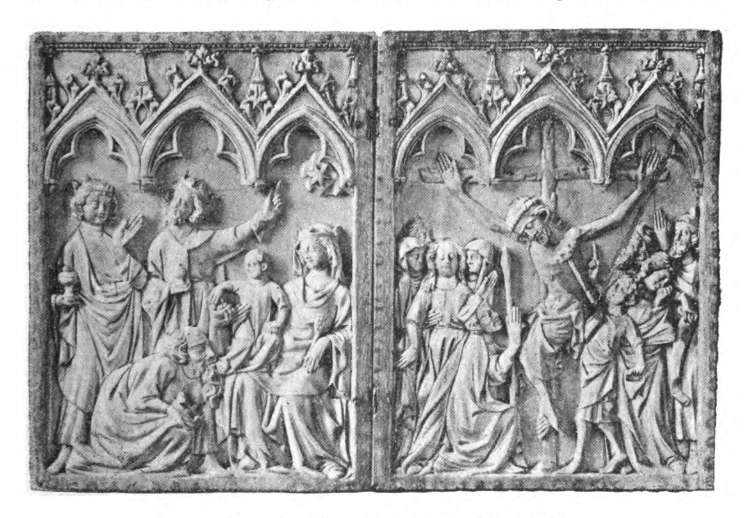
***18.** Mittelstück eines fünfteiligen Klappaltärchens, französisch, Anfang des 14. Jahrhunderts. Stehende Madonna mit Kind unter säulengetragenem Baldachin.

***19. 20.** Zwei gleichartige Diptychen (zweiteilige Altärchen), französisch, Anfang des 14. Jahrhunderts. Anbetung der Könige und Kreuzigung.

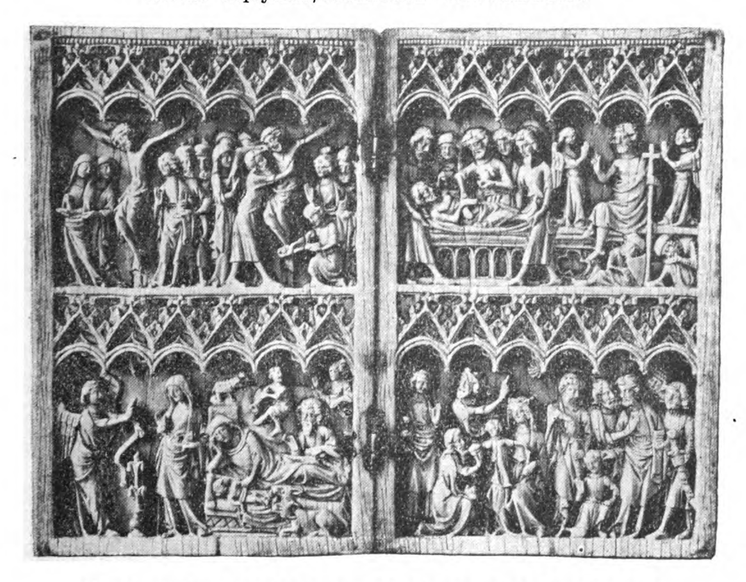
21. 22. Teile von kleineren ebensolchen. Anbetung der Könige.

23. Ebenso. Darstellung im Tempel.

*24. Diptychon, kölnisch, Anfang des 14. Jahrhunderts. Acht zu je zweien in einen Rahmen gefasste Scenen.



Nr. 19. Diptychon, französisch. 14. Jahrhundert.



Nr. 24. Diptychon, französisch oder rheinisch. 14. Jahrhundert.

Links unten: Verkündigung und Geburt; rechts unten: Anbetung der Könige und Gefangennehmung; links oben: Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz; rechts oben: Grablegung und Auferstehung.

15. und 16. Jahrhundert.

25. Kusstafel (Pax). Madonna mit Kind und Mutter Anna. Niederländische Arbeit des 15. Jahrhunderts.

26. (1891.) Schmuckkästchen mit figürlichen Knochenplatten bekleidet, die Friese teilweis mit Holzintarsia verziert. Das Kästchen gehört zu den Erzeugnissen der vom Ende des 14. bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Venedig fabrikmässig betriebenen Werkstatt der Embriachi.

27. (1899.) Triptychon aus der Werkstatt der Embriachi (s. Nr. **26**) mit gotischem spitzgiebligen Abschluss. Im Mittelstück die Madonna zwischen Johannes d. T. und St. Georg, in den Flügeln Petrus und Paulus.

28. Acht Knochenplatten von ähnlichen Arbeiten wie Nr. **26** und **27**.

29. Kamm, 15. Jahrhundert, mit Figuren verziert.

30. Rundbild einer sitzenden Madonna mit Kind. 15. Jahrhundert.

31. 32. Zwei Kruzifixe, deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts.

33. Christusknabe, portugiesisch, 16. Jahrhundert. Haar vergoldet, Augensterne und Mund bemalt.

34. Rundes Reliquiar, russisch, 16. Jahrhundert, in vergoldeter Silberfassung; links Madonna mit Kind, rechts drei Engel am Grabe. (Vergl. Nr. 420 fg.)

35. Rundes Medaillon, 16. Jahrhundert. Das Haupt der Maria Stuart auf einer Schüssel. Umschrift: *Maria Scotiae regina.*

36. 37. Messer und Gabel, 16. Jahrhundert, mit bibl. Darstellungen am Griff; dazu Lederscheide.

38. 39. Zwei Ellen, die feinere datiert 1593.

40. Schachfigur, Elephant, indisch.

17.—19. Jahrhundert.

***41.** Madonna mit Kind, spanisch, 17. Jahrhundert, auf der Mondsichel stehend, die aus einem durch Engelsköpfe belebten Wolkenballen hervorsieht. Gemalt die Haare, Augen, Mund und die Verzierungen des Gewandes; perlenbesetzte Metallkrone.

42. Christusknabe, schreitend, 17. Jahrhundert.

43. Sitzender Knabe, Kranz werfend, 17. Jahrhundert.

44. Relief: Caritas, 17. Jahrhundert.

45. Rundmedaillon mit dem Bildnis des Herzogs Ernst August von Braunschweig-Lüneburg. 1698.

46—48. (1891. 1895.) Bildnisse: Unbekannter, Königin Anna, v. Kielmannsegge.

49—51. Zwei Messer mit figürlichem Griff und ein Stockknopf: Kopf eines alten Mannes, italienisch, 17. Jahrh. (Kestn. S.)

52—56. Zwei Totenköpfe (*Memento mori)* und eine Kerze. Zwei Spindeln.

57. Fruchtmesser, die Hirschhorngriffe zu phantastischen Köpfen gestaltet. Deutsch, 18. Jahrhundert.

58. Kruzifix von Fuchs, 19. Jahrhundert.



Nr. 41. **Madonna, spanisch. 17. Jahrhundert.**

II. Holz.

Die vorhandenen Holzschnitzereien gehen vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, ihre Hauptmasse aber gehört dem 15. und 16. Jahrhundert an.

Erst die Gotik führte das Holz ein für Geräte und Figuren, welche man früher aus Elfenbein oder Metall herstellte. Ausserdem kommt jetzt erst der Altarschrein auf, der der Holzskulptur immer die wichtigste Stätte für ihre Betätigung geboten hat. In der früheren Zeit standen die Geistlichen beim Gottesdienst hinter dem Altar, sodass sie der Gemeinde das Gesicht zuwandten; erst als die Sitte aufkam, dass sie vor dem Altar celebrierten, konnte man daran denken, auf dessen Rückseite einen hohen Aufsatz zu errichten. Der Hohlraum des Schreines ist ursprünglich für die Aufbewahrung der Altargeräte und Reliquienbehälter bestimmt, wird aber bald ebenso wie

die Flügel mit figürlichem Schmuck versehen; und zwar werden bis etwa 1450 die zu schmückenden Flächen in lauter kleine Spitzbogen-Nischen geteilt und jede mit einer einzelnen Figur bestellt. In der Mitte steht gewöhnlich die Madonna mit dem Kinde oder etwa die Gruppe der Krönung Mariä, nach den Seiten folgen zunächst einige Hauptheilige, dann die 12 Apostel oder dergl. Zuweilen wird auch der ganze Schrein samt Flügeln in zwei Etagen geteilt, und die untere mit Reliquienbüsten, die obere mit Heiligenfiguren gefüllt.

Aus diesem Verhältnis erklärt sich die Verwendung aller Einzelfiguren, der Madonnen, der Apostel, der Bischöfe, des St. Georg, und auch der Reliquienbüsten.

Erst um 1450 gab man die kleinliche architektonische Einteilung auf und gliederte den Schrein in grössere Flächen, die mit Reliefs geziert wurden. Dabei nahm man die Mitte meist für eine einzige grosse Darstellung, z. B. die Kreuzigung (Nr. **121**), in Anspruch und erzählte auf den Seitenflügeln in Einzelszenen das Leben des Heilandes oder der Maria.

Solcher Verwendung gehört der andere Teil unseres Skulpturenbestandes an: die sämtlichen Reliefs von den in die Dornen Gestürzten (Nr. **129**) bis zu den Arbeiten des Veit Stoss (Nr. **132. 133**).

Der Aufschwung, welchen die deutsche Plastik im 13. Jahrhundert beim Übergange vom Romanischen zur Gotik nahm, ist bereits oben bei Besprechung der Elfenbeinskulpturen charakterisiert worden. Im Verlaufe der Gotik ist dann aber eine ähnliche Erstarrung im Schema eingetreten wie früher im Byzantinischen und Romanischen, bis eine neue Wendung im 15. Jahrhundert (Renaissance) herbeigeführt wird durch ein abermaliges energisches Zurückgehen auf die Natur. Nun bildet jeder Künstler das Ereignis, wie er nach seinem Sinne glaubt, dass es

sich zugetragen habe. Von den heiligen drei Königen erscheint der erste als Greis, der zweite als vollkräftiger Mann, der dritte als Mohr; vielfach tragen sie nicht mehr Kronen, sondern Reisehüte oder Mützen, und statt des spitzbogigen Baldachins bildet den Hintergrund eine naturalistische Landschaft mit Bäumen und Häusern. Dies neue Leben beginnt bereits um 1450. Der Kopf des Johannes auf der Schüssel (Nr. **135**) und die kleine Frauengruppe (Nr. **148**) sind schon Meisterwerke. Die volle Höhe der deutschen Plastik aber vergegenwärtigen die beiden Werke des Veit Stoss, die Reliefs der Verkündigung und der Beschneidung, sowie das ebenfalls oberdeutsche der Anbetung der Könige (134).

Die Skulpturen waren ursprünglich alle bemalt; auch bei denen, welche es heute nicht mehr sind, lassen sich doch fast immer noch Farbspuren erkennen. Und zwar ist diese Bemalung nicht eine teilweise, wie beim Elfenbein, sondern eine vollständige, auch die Gesichter einschliessende gewesen. Für die Hauptteile, nämlich für die Obergewänder, für Kronen, Scepter u. a. Geräte ist durchweg, und vielfach auch für Haare, Gold verwendet, sodass man öfter den Eindruck hat, dass die Figur als aus Metall gefertigt erscheinen sollte. Sicher bewusst war diese Absicht bei den grossen Reliquienbüsten Nr. **117**. **118**, die ganz vergoldet sind, und den kleinen (Nr. **115**. **116**), bei denen neben sonst allgemeiner Vergoldung das Gesicht versilbert und auf dem Silber Augen und Lippen gemalt sind.

Unter den grossen Stücken von Nr. **209** an, die alle erst im letzten Jahrzehnt erworben sind, sind das gotische Zimmer (Nr. 236), das Lüneburger Büffet (Nr. 260) und die Boulle-Kommode (Nr. 268) die bemerkenswertesten.

A. Von grossen Altären

Einzelfiguren

100. (1903.) Christus am Kreuze, lebensgross, aus dem Stift Walsrode, Anfang des 16. Jahrhunderts. Derb aber gut modelliert,

von eigenartigem Realismus besonders das Gesicht mit rasierter Oberlippe und stark vorgebauter Stirn. Auf dem Kopfe ursprünglich eine Perrücke. — Ahornholz.

101—103. Madonna, stehend mit Kind, deutsch, 15. Jahrhundert.

104. Die zwölf Apostel unter reichen Baldachinen, deutsch, 15. Jahrhundert; zu drei Reihen über einander modern zusammengestellt.

105 a—f. Krönung Mariä mit vier Aposteln, sechs zusammengehörige Stücke, deutsch, 15. Jahrhundert.

106—109. Bischofsfiguren, 15. Jahrhundert.

110. Der hl. Georg, 15. Jahrhundert, feine Figur, reich bemalt.

111. 112. Zwei weibliche Heilige, 15. Jahrhundert, bei der ersteren die alte Polychromierung vollständig erhalten.

113. 114. Zwei bärtige Alte von einer Krippen-Darstellung.

Reliquiare

115. 116. Kleine weibliche Büsten, 14. Jahrhundert. Gesicht versilbert, Augen und Lippen gemalt, alles Übrige vergoldet.

117. 118. Fast lebensgrosse weibliche Büsten, 15. Jahrhundert, mit Schädeln der hl. Brigitte und Beatrix, ganz vergoldet.

119. Reliquienarm, 16. Jahrhundert.

Gruppe

120. Tod der Maria, oberdeutsch, um 1500. Maria auf dem Sterbebette, rings umher die zwölf Apostel in verschiedenartigen Beschäftigungen.

Stand wahrscheinlich in der hohlen Predella eines Altars.

Reliefs

121. Kreuzigung, deutsch, um 1500.

122. Maria mit dem Kinde als Himmelskönigin auf der Mondsichel stehend, von vielen Heiligen umgeben, niederdeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts. Eichenholz.

123. Krönung der Maria, westfälisch, Anfang des 16. Jahrhundert. Eichenholz. Die Dreieinigkeit ist in drei gleichen bärtigen Figuren dargestellt, welche rechts, links und in der Mitte auf Sesseln thronen; vor der mittelsten kniet Maria, nach vorn gewendet.

123a. (189.) Gottvater thronend, in Anlage und Ausführung ganz wie 123. (Oppler'sche Sammlung.)

124 a—e. Fünf zusammengehörige Stücke: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Auferstehung, Krönung Mariä; deutsch, 15. Jahrhundert.

125—127. Drei Scenen von verschiedener Hand: Verkündigung, Anbetung, Grablegung; deutsch, 15. Jahrhundert.

128. Der hl. Georg zu Pferde in Landschaft, deutsch, 15. Jahrhundert.

129. Martyrium der 40000 in die Dornen Geworfenen, deutsch, 14. Jahrhundert.

130 a—c. Drei zusammengehörige Stücke: Geburt, Darstellung im Tempel, Gebet am Ölberg; deutsch, 15. Jahrhundert.

131 a. b. Zwei kleine Reliefs: Geburt und Anbetung, deutsch, 15. Jahrhundert.

***132. 133.** Von Veit Stoss, Nürnberg, etwa 1440 bis 1533, dem berühmtesten deutschen Bildschnitzer. Zwei zusammengehörige Reliefs, Verkündigung und Beschneidung, in fast lebensgrossen Figuren; die weiblichen sehr lieblich und anmutig, die männlichen ernst und würdig.



Nr. 132. Veit Stoss: Verkündigung.

134. Anbetung der Könige, oberdeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts. Relief in kleinen Figuren. Die Komposition ist sehr lebendig, die Gestalten höchst individuell behandelt, die Gewänder fast unnatürlich bewegt. Die Marke F. S. scheint später hinzugefügt zu sein, um das Stück als ein Werk des Veit Stoss zu bezeichnen. — Lindenholz.

134a. b. (1904.) Maria mit der Leiche Christi im Schosse und Grablegung, niederdeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Kompositionen stimmen in den Hauptfiguren so sehr überein mit den entsprechenden des Hans Brüggemann am Schleswiger Altar, dass die Vermutung Professor A. Haupts, die hannoverschen Reliefs seien frühe Werke Brüggemanns und vielleicht Teile seines im 19. Jahrhundert verschleuderten Walsroder Altars, Beachtung verdient. (Oppler'sche Sammlung.)

135. Kopf Johannes des Täufers auf der Schüssel, oberdeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts, sehr realistisch behandelt. Pappelholz.

B. Kleine Figuren und Reliefs, meist aus Buchsbaumholz.

136. Madonna mit Kind, sitzend, 15. Jahrhundert, ganz bemalt.

137—139. Madonna mit Kind, stehend, Anfang des 16. Jahrhunderts, Buchsbaum.

140. Madonna mit Kind, auf der Mondsichel stehend, 17. Jahrhundert, Buchsbaum.

141. (1892.) Etwas grössere ebenso, in Strahlenglorie, 17. Jahrhundert, Buchsbaum. Aus Peine 1892 erworben.

142a. b. Maria und Johannes, 15. Jahrhundert, von einer Kreuzigungsgruppe stammend.

143. Vulkan, deutsch, 16. Jahrhundert.

144. 145. Landsknechte, Schachfiguren, deutsch, 16. Jahrhundert.

146. S. Petrus, spanisch, 17. Jahrhundert, in voller Bemalung erhalten.

147. S. Sebastian, deutsch, 17. Jahrhundert, vergoldet.

148. Gruppe, Nürnberg, Anfang des 16. Jahrhunderts. Die ohnmächtige Madonna zwischen Johannes und den beiden Frauen.

149. Relief: Verkündigung, deutsch, 15. Jahrhundert.

150. Ebenso: Samson, den Kopf des Löwen in der Hand, deutsch, 16. Jahrhundert.

151. Ebenso: Bernhard von Clervaux mit den Marterinstrumenten.

152—154. Proträtmedaillons, 16. Jahrhundert: Wolfgang Babel, *Loïse de Savoia,* Otto Heinrich von der Pfalz und sein Bruder Ludwig.

155. Brettsteine, gepresst, 16. Jahrhundert, mit sechs sich wiederholenden Szenen der Bauerntänze von H. S. Beham.

156—158. Brettsteine, gepresst, 16. und 17. Jahrhundert, mit allegorischen Darstellungen.

159. Liegender Knabe, 16. Jahrhundert.

160. (1891.) Porträtbüste eines jungen Mannes, deutsch, 16. Jahrhundert.

C. Kirchliche Geräte.

Altäre, Kapseln u. s. w.

181. Dreiteiliger Reliquienschrein, 15. Jahrhundert, aus dem S. Ursula-Kloster in Köln. Bemalte Reliefs, in der Mitte Kreuzigung, an den Seiten je ein Heiliger. Der übrige Raum geteilt in über 100 kleine, durch Marienglas überdeckte Quadrate mit Reliquien. Auf der Aussenseite der Flügel Petrus und Paulus und zwei weibliche Heilige gemalt.

182. Kleiner dreiteil. Altarschrein, oberdeutsch, 15. Jahrhundert. Auf der Innenseite der Flügel zwei Heilige gemalt.

183. Ebenso, Ende des 16. Jahrhunderts. Bemalte Holzreliefs. In der Mitte bringt der hl. Geist in Gestalt des bärtigen Gottvaters, von zwei Engeln begleitet, der Maria die Botschaft; an der Seite vier Szenen aus dem Leben Christi. In den Rahmen eingesetzt kleine Limogesplatten in Maleremail, mit Christus segnend, Heiligen, Engelsköpfen und Wappen.

184. Kleiner dreiteil. Giebelaltar, kölnisch, 15. Jahrhundert. Passionsszenen, aussen Joachim und Anna.

185. Zweiteiliger gemalter Klappaltar, niederdeutsch, 15. Jahrhundert, mit Passionsbildern.

186. Ebenso, sienesisch, 15. Jahrhundert, rechts Madonna, links der hl. Bernhard und Joh. der Täufer.

187. Ebenso, kölnisch, 15. Jahrhundert, auf dem Rahmen kleine, rückwärts bemalte Glasplättchen in Gold und Schwarz.

188. Grosser bemalter Reliquienkasten, kölnisch, 15. Jahrhundert, mit Christus und vielen Heiligenbildern auf silbernem Grunde.

189. Gebetsnuss, deutsch, 15. Jahrhundert. Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige.

190. Filigrankapsel zur Aufbewahrung eines kleinen Rosenkranzes, deutsch, 15. Jahrhundert, in Holzschnitzerei auf dem Boden S. Paulus lesend, unter dem Deckel Anna selbdritt nebst zwei weiblichen Heiligen.

191. 192. Russisches Medaillon und Kapsel, 16. Jahrhundert, Madonna und Szenen aus dem Leben Jesu.

193. 194. Russische Kreuze, 16. Jahrhundert, durchbrochen geschnitzt, Passionsszenen. (Kestner'sche Sammlung.)

195. Untersatz eines Lesepultes, 14. Jahrhundert, das daraufstehende Adlerpult ist die bronzene Nachbildung eines dem 15. Jahrhundert entstammenden in Hildesheim.

196. Betpult, mit gotischem Maasswerk, 15. Jh.

197. Pilgerstab mit geschnitztem bärtigen Kopfe.

198—203. Holzlöffel, z. T. mit figürlichem Griff.

204. Jüdischer „Jad", Zeiger beim Thoralesen.

205. Geschnitzte Büchse.

206. Kästchen, 14. Jahrhundert. Auf dem Deckel Anbetung der Könige, an den Seiten Adler und phantastische Figuren.

207. Kästchen, 16. Jahrhundert, mit Tieren in Rankenwerk. (Oppler'sche Sammlung.)

208. Schrank, gotisch, 16. Jahrhundert.

209. (1902.) Grosser portugiesischer Altar von Machado de Castro, Lissabon Mitte des 18. Jh.; aus Porto erworben. Unter dem Altartisch die Anbetung der Hirten in bemalten Tonfiguren; im verglasten Altaraufsatz Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Reiche Bemalung und Vergoldung.

D. Profan-Geräte, Möbel.

220. Truhe, modern zusammengesetzt, die Füllungen mit Figuren geziert, 15. Jahrhundert.

221. Kleine Truhe, 16. Jahrhundert. An der Vorderwand der verlorene Sohn prassend.

222. Truhe, modern ergänzt. S. Georg, seitwärts Adam und Eva, 15. Jahrhundert, Spuren von Bemalung.

223. Truhenwand mit Wappen. Darunter das v. Wintheim'sche.

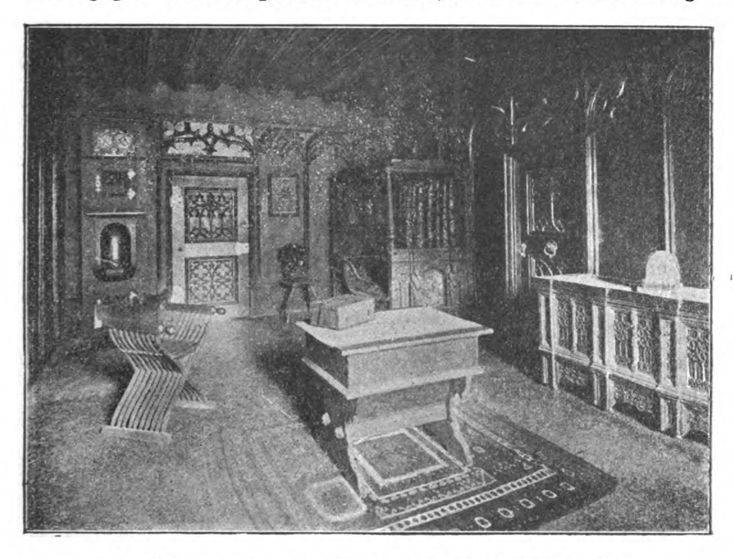
224—227. Füllungen mit Wappen und Rollenwerk, 16. Jahrhundert.

228—230. Italienische Schränke und Stuhl, schwarz, mit Knochenbildern eingelegt, 16. Jahrhundert. (Kestn. Slg.)

231—235. Kästchen des 15. und 16. Jahrhunderts.

***236.** (1896.) Gotisches Zimmer aus einem Patrizierhause in Überlingen am Bodensee, Anfang des 16. Jahrhunderts, 6,35 : 4,22 m. Die vordere Schmalwand hat zwei breite, oben flach gewölbte

Fenster, die hintere Schmalwand ebenso wie die linke Längswand eine Tür. Die übrigbleibenden Wandflächen sind in 0,66 m breite Teile gegliedert durch profilierte Leisten, die oben durch Rundbögen



Nr. 236. Gotisches Zimmer. Anfang des 16. Jahrhunderts.

verbunden sind. Die Bögen sind durch Masswerk in reicher Abwechslung gefüllt, so dass 15 verschiedene Muster entstehen. Die Decke, flach gewölbt, wird durch kräftige profilierte Längsbalken, mit Bohlen dazwischen, gebildet.

Das Masswerk an den Wänden ist stark ergänzt, aber getreu nach den Spuren, die sich als wurmstichige Reste oder doch als deutliche Zeichnung auf der Fläche erhalten hatten. Die Decke ist völlig intakt, ebenso wie die steinernen Fensterpfeiler, nach denen sich die Form der Fensterwand herstellen liess.

In dem gotischen Zimmer befinden sich

237. (1896.) Waschschrank von 1682, der in Überlingen schon in diesem Zimmer stand.

238. (1897.) Prunkbett, oberdeutsch, Ende des 16. Jahrhunderts, mit hohen Reliefs (Caritas) an der Kopf- und (Christus mit den Kindern) an der Fusswand.

239. (1898.) Truhe, 16. Jahrhundert, mit Mischung gotischer und Renaissance-Motive.

240—242. Tiroler Tisch, 16. Jahrhundert, und 2 Holzsessel gotischer Form.

243. 244. Zwei portugiesische Lederstühle, 17. Jahrhundert.

245. Bauernstuhl mit geschnitzter Rücklehne: Fruchtgeschlinge mit einem Vogel.

246. Gemalter Hochzeitsteller, 15. Jahrhundert, Urteil Salomonis.

247. 248. Zwei Spinnräder, 17. Jahrhundert.

249. (1899.) Ölbildnis eines jungen Mannes, oberdeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts, in Originalrahmen.

250. Dürers Holzschnitt: Bildnis Ulrichs v. Varnbülen, mit originaler Bemalung.

251. Holztafeldruck, 15. Jahrhundert, mit Kruzifixdarstellung.

Dazu verschiedene kleinere Geräte zur Ausstattung und kleinasiatische Teppiche.

---

260. (1898.) Lüneburger Büffet, Ende des 16. Jahrhunderts, Eichenholz, reich geschnitzt und schön erhalten.

261. 262. (1897.) Zwei grosse Holzsäulen, Ende des 16. Jahrhunderts, aus einem Privathause in Lüneburg.

263. 264. (1898.) Tisch und Kästchen, in eingelegter Holzarbeit verziert, hannoversch, 17. Jahrhundert.

265. (1895.) Schrank, 1,70 m hoch, deutsch, 17. Jahrhundert, mit Tür in der Mitte und Schubladen auf beiden Seiten, die Vorderseite der Schubladen mit Schildpatt belegt und zum Teil mit Fischbein umrahmt.

266. (1898.) Boulle-Kommode, französisch, Ende des 17. Jahrhunderts, Louis XIV, die obere Platte und die Vorderseite der Schubladen durch Schildpatt- und Bronze-Einlagen bildlich verziert.

267. (1898.) Uhr derselben Technik und Zeit.

268. (1900.) Porzellanschrank, weiss mit gold, 18. Jahrhundert.

269—274. 5 Gewehre und 1 Armbrust durch eingelegte Arbeit, Holzschnitzereien und Metallgravierung verziert.

275—282. Guitarren und Mandolinen.

III. Metallarbeiten, meist kirchlichen Gebrauchs

Die Kunstfertigkeit der mittelalterlichen Metallarbeiter offenbart sich uns hauptsächlich in den Werken, die für den Kultus, zur Ausstattung des Altars, zur Bergung verehrter Reliquien geschaffen sind.

Zur Erhöhung des Glanzes wurden die Metallgeräte vielfach verziert mit Glasschmelz (*émail*). Der Glasschmelz wird in der Weise hergestellt, dass eine fein pulverisierte Glasmasse mit Wasser zu einem Brei angerührt und auf das Metall aufgetragen wird, bei dessen Erhitzung die Glasmasse zum Schmelzen gebracht wird. Dadurch verbindet sie sich fest mit ihrer Unterlage und bildet auf derselben einen glänzenden Überzug. Je nach den chemischen Stoffen, mit denen die Glasmasse gefärbt ist, wird der Schmelz durchsichtig (*translucide*) oder undurchsichtig (*opak*); die undurchsichtigen Schmelze erfordern, um flüssig zu werden, einen höheren Hitzegrad und können deshalb nicht auf Silber aufgetragen werden, das weniger feuerbeständig ist. Um bei dem Auftragen des Breies das Ineinanderfliessen der Farben zu verhindern, mussten sie durch metallene Stege gesondert werden. Dabei ist zu unterscheiden Zellen- und Grubenschmelz (*émail cloisonné* und *champlevé*). Für Ersteres werden auf der flachen Platte durch aufgenietete hochstehende Metallbändchen Zellen hergestellt, für den Grubenschmelz dagegen in die Metallplatte selbst Gruben eingetieft.

Grubenschmelz ist schon dem Altertum bekannt gewesen — ein Beispiel spätrömischer Schmelzarbeit bietet die als Pfau gestaltete Bronzelampe der Kestner'schen Sammlung 639 — die ältesten Proben des Zellenschmelzes, die uns erhalten sind, gehören der frühbyzantinischen Zeit an. Der Orient hat immer nur Zellenschmelz hergestellt, mit Ausnahme weniger japanischer Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts (Hamburg), die heutigen Arbeiten der Chinesen und Japaner zeigen wieder ausschliesslich Zellen-

schmelz. Das Abendland versucht sich vom 10. Jahrhundert ab in Nachahmungen byzantinischer Zellenschmelze, bald nach 1100 treten hier aber Grubenschmelzarbeiten auf, und diese Technik kommt im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts an zwei Stätten, im Rheinland und in Limoges zu hoher Blüte.

Die rheinischen Arbeiten sind der byzantinischen Überlieferung näher geblieben: sie halten ihre Figuren in der gleichen Fläche mit dem Email, während in Limoges sehr häufig die ganzen Figuren oder doch wenigstens die Köpfe in Relief aufgesetzt werden. Ferner: wo Limoges die Figuren ebenfalls flach aus dem Emailgrunde ausspart, bleibt um ihre gravierte Kontur ein schmaler unregelmässiger Streifen Metall stehen; bei den rheinischen Arbeiten dagegen beginnt bei dem Umriss der Figur auch unmittelbar der Emailgrund, sodass die Zeichnung hier immer viel sauberer erscheint. Ein drittes Kriterium bieten die Farben: Limoges bevorzugt blau, während am Rheine grün dieser Farbe meist die Wage hält.

Bei den flachen, wie bei den Reliefffiguren wird das Gewand häufig in Email dargestellt, das Gesicht dagegen gewöhnlich graviert, offenbar weil die Fleischfarbe zu schwer herzustellen war.

Das 14. Jahrhundert entwickelt die Tradition der voraufgegangenen weiter. In Italien kommt das *Émail translucide* auf, ein völlig durchsichtiger farbiger Glasfluss, den man verwendet über Metallplättchen, in welche die Darstellung mit Innenzeichnung eingraviert ist. So war an dem italienischen Vortragekreuz (Nr. **396**) das Silberplättchen mit der betenden Stifterin von rotem *émail translucide* bedeckt und an der späteren italienischen Kusstafel (Nr. **391**) ist im Giebel blaues verwendet.

Im 15. Jahrhundert lernte man das Email ohne mechanische Einhegung der einzelnen Farben verwenden, indem man mit dem gefärbten Glasstaub wie mit gewöhn-

licher Farbe malte und nachher das Bild durch Schmelzen fixierte. Diese Technik wird Maleremail genannt. Die Kusstafel Nr. **390** und das Altärchen Nr. **183** mit vielen einzelnen Platten zeigen Beispiele von deutscher und französischer Arbeit dieser Art.

A. Figuren, Reliquiare, Kreuze u. s. w. des 12.—14. Jahrhunderts, meist mit Emailschmuck.

(Schrank XLII.)

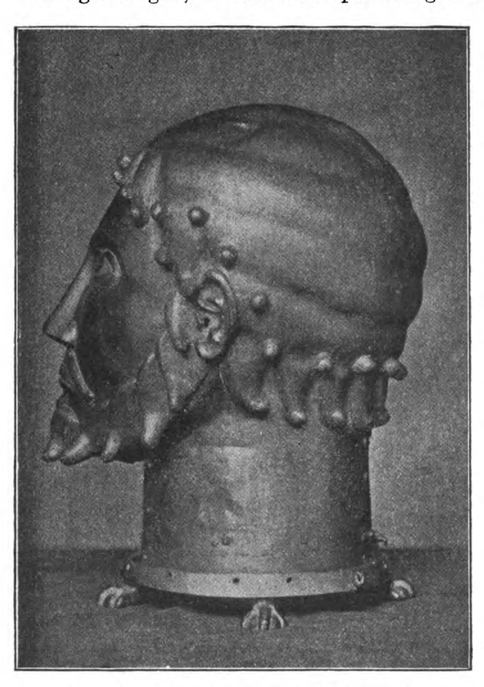
Deutsch, 12. Jahrhundert.

300. Thronende Madonna, 12. Jahrhundert, Bronze vergoldet. Der Christusknabe, den sie auf dem Schosse hatte, fehlt. Sie trägt Kopftuch, dessen Enden lang auf die Schultern fallen, in der vorgestreckten Rechten einen Apfel, die Linke umfasste den auf dem Schosse der Mutter sitzenden Knaben, von dessen Befestigung ein Zapfenloch herrührt.

Die Reliquiare sind in romanischer Zeit fast immer einfache Holzkasten, mit emaillierten und reliefierten Bronzeplatten bekleidet. Figürliche Darstellungen wie Nr. **301** sind schon an sich sehr selten. Die gute Ausführung und Erhaltung dieses lebensgrossen Kopfes macht ihn aber noch besonders wertvoll. Da wir grosse Skulptur aus romanischer Zeit sonst nur in Stein und dann stets mehr oder weniger verwittert, haben, so darf dieser Kopf als eines der besten Stücke deutscher Grossplastik des 12. Jahrhunderts bezeichnet werden. Die ihm nächst verwandten Stücke sind der Porträtkopf Friedrich Barbarossas im Kloster Cappenberg und ein Heiligenkopf in der Lambertus-Kirche zu Düsseldorf. (Beide abgebildet bei Falke u. Frauberger: Deutsche Schmelzarbeiten 1904, Tafel 119.)

***301.** (1903.) Lebensgrosser bärtiger Kopf aus dem Kloster Fischbeck bei Hameln, deutsch, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Bronze vergoldet, die Augen in Silber eingelegt, die Iris Niello. Der Kopf hat eine ebene breite Stirn, grade, an der Wurzel sich erbreiternde Nase — sodass sie hier dreieckigen Querschnitt hat — und schmale Lippen. Das Haar ist vom Wirbel

nach allen Seiten glatt weggekämmt und nur in concentrischen Ringen schwach gewellt. Es bildet über der Stirn einen Kranz von eigenartigen, in runde Knöpfe endigenden Flocken. In ebensolche Flocken ist der schwache Vollbart geteilt, sodass das ganze Gesicht von ihnen umrahmt wird. Der Schnurrbart liegt glatt an, wie scharf zur Seite gebürstet.



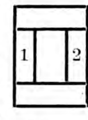
Nr. 301. Lebensgrosser bärtiger Kopf. Ende des 12. Jahrhunderts.

Die um den Hals gehenden Streifen waren mit Steinen besetzt, welche jetzt fehlen. Der Hals ruht auf 3 Löwenfüssen. Im Boden zwischen denselben befindet sich eine verschliessbare Klappe; die Reliquien wurden also von hier, nicht wie gewöhnlich durch eine obere Schädelklappe eingeführt. Im Halse sind jetzt vorn und hinten viereckige Öffnungen, die einst mit Marienglas geschlossen die Betrachtung der Reliquien vermitteln sollten. Zwei andere, wohl ältere solche Öffnungen links und rechts am Halse sind durch eingesetzte Platten geschlossen worden.

Der Kopf ist in seiner einfachen Anlage, mit der geringen Modellierung, den weit geöffneten Augen durchaus auf Fernwirkung berechnet und bietet ein vortreffliches Beispiel für den monumentalen Charakter der romanischen Kunst.

302. Zwei Platten vom oberen Belag eines Tragaltars, rheinisch, wahrscheinlich Ende des 12. Jahrhunderts. Der Rest der Inschrift, die ursprünglich rings um die Mitte, — den Stein, — des Altärchens lief, lautet: . . . . *DE SEPVLCRO P(atro)NI NYCOLAI CONFESSORIS* . . . . *VINCENCII M(a)R(tyris) MARIE MAGDALENE.* Email

blau, gelb, grün und wenig weiss; die feine Innengravierung der Figuren rot eingelassen.



Jede Platte, $21\frac{1}{2}$ cm hoch und $5\frac{1}{2}$ cm breit, ist dreiteilig. Oben steht je ein Heiliger: Petrus und Paulus. In der Mitte je ein Märtyrer, jugendlich mit Palmwedel: wahrscheinlich Vincentius und Laurentius. Unten je ein Geistlicher mit Mitra und Stab, der eine langbärtig, der andere bartlos. Da sie beide ohne Nimbus, also nicht kanonisiert sind, sind sie offenbar lebende Persönlichkeiten, die mit der Stiftung oder Weihung des kleinen Kunstwerkes in Beziehung stehen, und zwar der bärtige wahrscheinlich der Siegburger Abt Gerhard (1174—1183), der bartlose der Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg (1167—1191).

Vgl. Graeven im Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. 1900, Heft II.

303. (1896.) Kleine rautenförmige Platte, mit blasendem Windgott zwischen blauem Email, convex gebogen, anscheinend von dem dicken Stabe eines Vortragekreuzes.

304. Runde Platte mit Kreuznimbus, zwischen Ranken in rot und blauem Email. Sass auf einem Vortragekreuze hinter dem Christuskopfe (vergl. Nr. 331).

305. Kleines schmales Plättchen. Zickzackmuster in Blau und Grün, mit roten und weissen Punkten.

306. Vier blau emaillierte Bogen von einem grossen Reliquienschrein, mit Apostelnamen.

307 a. b. Zwei sitzende Figuren, wahrscheinlich Füsse von einem Reliquiar, die eine mit Panzer, Helm, Schild und Schwert, die andere weiblich, mit Schlange, als *Conflictus* bezeichnet.

308. Vortragekreuz, 12. Jahrhundert, vielleicht Hildesheim. Die Christusgestalt in Relief aufgesetzt, alles Übrige nur graviert. Auf den Kreuzesarmen l. Maria, r. Johannes in Halbfiguren. Unten Christus im Grabe mit Lampe darüber; oben ein Engel und *IC XC* ('Ιῆσος Χριστός). Auf der Rückseite Christus am Kreuze, graviert, und die vier Evangelistensymbole. Die Kreuzbalken endigen schwalbenschwanzförmig.

309. Standkreuz, 11. oder 12. Jahrhundert, aus Osterode, Christus in hohem Relief, den Kopf gradeaus gerichtet, mit lang über die Schultern fallenden Haarsträhnen; oben die segnende Hand aus den Wolken. In den Ecken scheinen Steine gesessen zu haben. Die Balken haben an den Ecken keine Verdickung.

310—314. Ähnliche z. T. gut gearbeitete und erhaltene Christuskörper von Kreuzen.

Limoges, 12. und 13. Jahrhundert.

***318.** (1899.) Giebel-Schmalseite eines Reliquienkästchens, Limoges, 12. Jahrhundert. Engel das Weihrauchfass schwingend. Von der Gestalt sind nur Gesicht, Hände und Füsse in Metall ausgespart, der übrige Körper flach in Emailfarbe (dunkelblau, hellblau, grün) dargestellt. Der Grund ist ohne Emailverwendung mit gravierten Palmettenranken gefüllt.



Nr. 318. Seite eines Reliquienkastens Limoges. 12. Jahrhundert.

***319.** Reliquienkasten in Hausform. Holz mit emaillierten Bronzeplatten verkleidet, Vorderseite Dach: die heiligen drei Könige hinter einander reitend; Wand: dieselben zu Fuss vor der Madonna mit dem Kinde erscheinend; neben der Madonna eine jugendliche männliche Gestalt. Da diese auf einer sonst gleichen Darstellung in Spitzers Sammlung (Nr. 27) Flügel hat, ist sie vielleicht nicht als Joseph, sondern als Engel zu deuten. In beiden Darstellungen sind nur die Köpfe in Relief aufgesetzt. Auf den Schmalseiten je ein Heiliger, in Metall ausgespart und graviert. Rückseite Dach: Rosetten in Email; die Wand: Schneckenfiligran mit zwei Türkisen und 13 Gemmen und Kameen, sowie der gravierte Pfosten links neben ihr ist moderne Ergänzung, und zwar von derselben Hand, die die Platten Z 27 (s. unten „Fälschungen“) hergestellt hat. Die Originalplatte ist, nach den Analogien ähnlicher Kästchen, ganz in Email mit demselben Muster wie die Dachplatte verziert zu denken.

320. Platte von einem ähnlichen Reliquienkästchen. Die drei Frauen am Grabe.

***321.** Platte in Mandelform von einem Buchdeckel oder Reliquienkasten. Madonna mit dem Kinde in Relief, Krone und Gewand mit Steinen besetzt. Der emaillierte Grund zeigt Blumenranken in dunkel und hellblau, wenig weiss und rot.

322. Christus thronend, Relief der gleichen Verwendung wie 321. Der Heiland ist bartlos, Augen schwarz eingesetzt.



Nr. 319. **Reliquienkasten, Limoges. Anfang des 13. Jahrhunderts.**

323. Kniender König ein Gefäss darbietend, Relieffigur aus einer Anbetung der Könige. Die Augen schwarz eingesetzt.

324. a. b. Maria und Johannes, Relieffiguren, die Gewänder mit Email zwischen breiten Metallstegen verziert. Von einem Reliquienkasten, Limoges, 13. Jahrhundert.

325. Halbfigur Petri, ebenso.

326. Halbfigur der Maria, ebenso.

Ciborien (Hostienbüchsen) haben gewöhnlich die Form eines Zylinders mit kegelförmigem Deckel, wie sie für die runde Oblate am angemessensten ist. Sehr selten ist die figürliche Darstellung, z. B. als Taube (Nr. **330**).

327—329. Drei gleichartige kleine Ciborien, emailliert, mit Ranken und Rosetten.

***330.** Ciborium in Gestalt einer Taube. Sehr seltene Form; verwendet zum Herabschweben vor dem Altar.



Nr. 321. Limoges-Platte. Anfang des 13. Jahrhunderts.

Nr. 330. Ciborium in Gestalt einer Taube.

331. Vortragekreuz. Christus in Relief mit eingesetzten schwarzen Augen, bei allen übrigen Figuren nur die Köpfe in Relief aufgesetzt. Links Maria, rechts Johannes, unten Petrus, oben zwei Engel in Halbfiguren, darunter die segnende Hand aus den Wolken und *IHS XPS.* Auf der Rückseite Christus als Weltheiland in Halbfigur, an den Enden die vier Evangelisten-Symbole. Hier nur diese Teile emailliert, die Zwischenstücke graviert und mit Steinen und antiken Gemmen besetzt. Die Kreuzesbalken endigen in quer vorgesetzten Rechtecken, vor denen wieder vergoldete Kugeln sitzen.

332. (1891.) Die Email-Platten von einem gleichartigen Vortragekreuz, 3 von der Vorderseite, 5 von der Rückseite, der Grund blau emailliert. Es fehlen nur die mit Steinen besetzten Zwischenstücke.

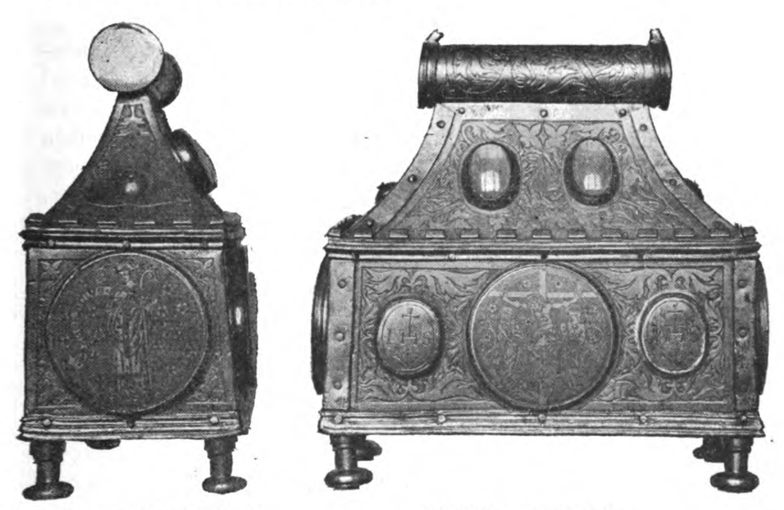
333. Mittelstück eines ähnlichen Vortragekreuzes. Christus in Relief mit Krone, eingesetzten schwarzen Augen, blau emailliertem Schurz, darüber *IHS* und die segnende Hand.

334. Christuskörper von gleichartigem Kreuz.

335. a. b. Leuchterpaar mit dreieckigem Fuss, rundem Schaft und Knauf, kleinem runden Teller. Ranken und Rosetten in Email auf den Fussplatten.

14. Jahrhundert.

***340.** (1901.) Frühgotisches Reliquiar, um 1300, wahrscheinlich süddeutsch. In der alten Form der Bursa (Geldbörse), die in karolingischer Zeit gängig, später sehr selten war. Vorn und auf den Seiten je ein rundes Plättchen mit sehr feiner figürlicher Darstellung und Emaillierung: Christus am Kreuze mit Maria und Johannes; die daneben sitzenden ovalen Metallplättchen mit *IHS* werden später an Stelle von Krystallplättchen mit Reliquien, wie die darüber, getreten sein; r. S. Laurentius auf dem Rost mit zwei Henkern, l. S. Pancrazius in Bischofskleidung. Die Figuren sind in Metall ausgespart, die Innenzeichnung ist dunkelblau eingelassen; der Grund der runden Plättchen ist in blauem Email gehalten und mit Ranken und kleinen roten Rosetten belebt. Der Grund des ganzen Kastens ist vergoldet und mit graviertem Laubwerk reich verziert; vorn mit rundlichem Akanthus-, hinten mit Eichen- und Weinlaub.



Nr. 340 a. Linke Schmalseite. Nr. 340 b. Vorderseite.

341. Rundes Email-Plättchen, ganz ähnlich denen von Nr. 330. Auf dem Spruchband des Engels steht der Anfang der Botschaft: *Ave gratia.*

***342.** Vortragekreuz, emailliert, italienisch, Anfang des 14. Jahrhunderts. Der Christuskörper in Vollfigur aufgesetzt,



Nr. 340c. **Rechte Schmalseite.**



Nr. 340d. **Rückseite.**

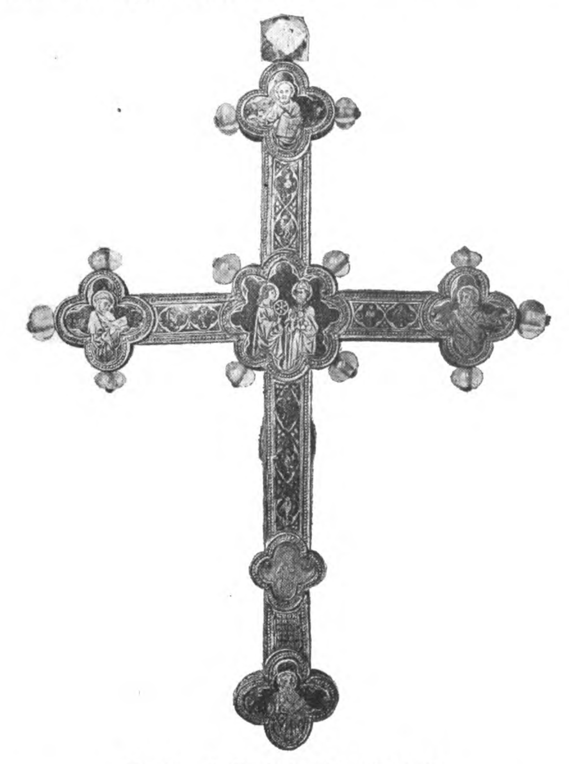
alles übrige graviert und emailliert, und zwar ist die feine Innenzeichnung der Figuren bald blau, bald rot eingelassen; der Grund mit schwarzblau und rot gefüllt. Unter den Füssen des Heilandes in einem Queroval Schädel und Beinknochen. Die Kreuzbalken laufen in Vierpässe aus, die mit je drei Bergkrystallkugeln besetzt sind. In diesen Vierpässen vorn links Maria, rechts Johannes, unten eine Betende in Halbfiguren, oben das Pelikannest; hinten in der Mitte in Achtpass die hl. Katharina und der hl. Nikolaus als Bischof gekleidet, mit Broten im Arme; in den Vierpässen die Evangelisten in Halbfiguren. Unten an der Stelle des vorderen Querovals in kleinem Vierpass ein kleines Silberplättchen, das ursprünglich mit rotem *émail translucide* überzogen war, mit betender Frau; darunter die Inschrift:

SVOR *Suor Katerina*
KATE *degl(i) Useppi fe(cit)*
RINA *f(abricari).*
DEGL
VSEP
PIFEF

Das Kreuz hat also eine Schwester Katharina machen lassen. Das Wort *suor* allein würde die italienische Herkunft des Stückes

verbürgen, sie spricht sich aber auch in dem Stil der Christusfigur und der emaillierten Teile deutlich aus.

Als Gegenstück zu unsrer *Katerina degli Useppi* fand ich gelegentlich den Namen *Fazio degli Uberti*. — Sch.



Nr. 342. Italienisches Kreuz, 14. Jh.

343. Ganz erhaltenes Vortragekreuz, wahrscheinlich italienisch, 14. Jahrhundert. Der Christuskörper, Vollfigur, nicht zugehörig, stammt aus dem 12. Jahrhundert. Das Kreuz wächst aus einem Knauf von Blättern und Rosetten. Sämtliche Verzierungen in gepresstem Metallblech. Die Balken endigen in Vierpässen mit vorgesetzter Lilie. In den Vierpässen links und rechts eine Sonne, oben das Pelikannest, unten die Auferstehung; hinten die vier Evangelisten-Symbole mit den Inschriften: *Santi Marcus, Santi Johannes, Santa Lucquas, Santi Mateves.*

344. Standkreuz, 14. Jahrhundert, Kupfer vergoldet, der Christuskörper Limoges, 13. Jahrhundert. Besonders die Rück-

seite zeigt feine Gravierung: in der Mitte den jugendlichen Christus segnend, unten einen Engel, auf den Kreuzbalken zartes Rankenwerk. Die jetzt mit Querovalen abschliessenden Kreuzbalken sind beschnitten; sie endigten ursprünglich in Lilienform, wie ein Stück in Hamburg (Brinckmann „Führer" S. 181).

345. Standkreuz, 13. bis 14. Jahrhundert. Christus geflügelt als Seraph.

Das Kreuz stammt aus Hildesheim, wo ich es 1860 kaufte. Culemann.

346. Kusstafel (Pax), Kreuzigung. Emailliert, aber schlecht erhalten.

347. Eiförmiges Ciborium mit Rankenwerk zwischen dunklem Email ausgespart. Stammt aus Hitzacker.

B. Monstranzen, Reliquiare, Kelche, meist Silberarbeiten des 14.—16. Jahrhunderts.

(Schrank XLIII.)

In gotischer Zeit kommt das architektonische Element vollständig zur Herrschaft. Monstranzen, Reliquiare und Ciborien erhalten den Aufbau gotischer Dome. Der Schmuck von Perlen, Edelsteinen und Gemmen ist im 14. Jahrhundert noch beliebt, kommt aber im 15. ab. Ebenso ist es mit dem Email, das im 15. Jahrhundert nur noch für die kleinen viereckigen Schilder der Knäufe verwandt wird. Die Künstler suchen allein durch die feine architektonische Gliederung und den Goldglanz der Geräte zu wirken.

Die frische Ornamentik des 14. Jahrhunderts tritt auch hier erfreulich hervor.

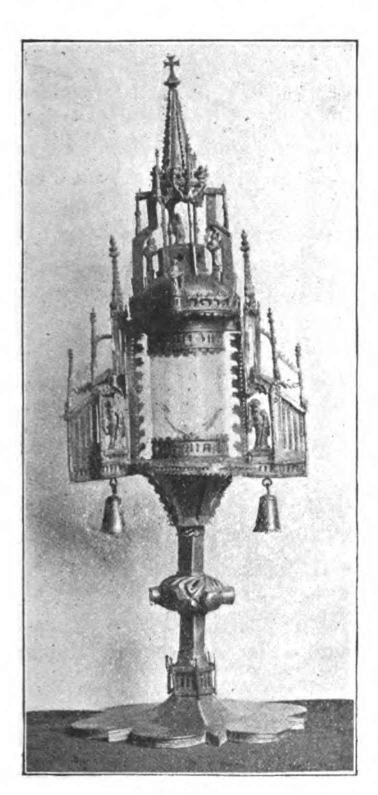
Reliquiare, Ciborien, Monstranzen des 14. und 15. Jahrhunderts.

350. Grosses Ciborium in Monstranzform, 14. Jahrhundert. Kupfer vergoldet. Der Fuss ein 6strahliger Stern; seine 6 Teile (Dreiecke) abwechselnd mit stilisierter Lilie und Eichblatt in Gravierung verziert. Auf dem Knauf in Rhomben die Buchstaben *Jhesus* graviert. Der Schaft trägt einen 6eckigen Bau, an dessen Wänden kleine Heiligenfiguren in hohen Reliefs in gravierter architektonischer Umrahmung. Dach: geschlossener Turmhelm mit Kreuz auf der Spitze.

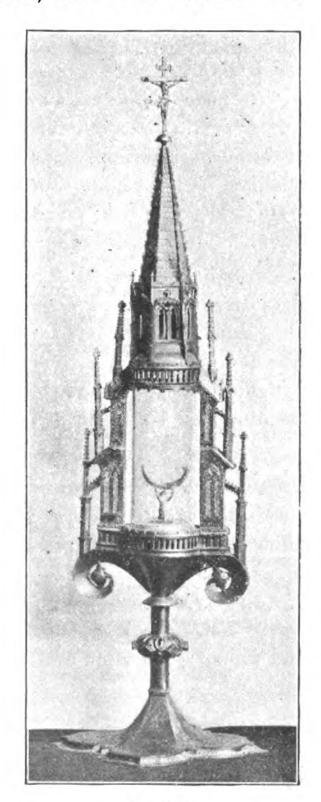
351. Kleines, rundes Ciborium, 14. oder 15. Jahrhundert. Kupfer vergoldet. Mit Kugel auf dem Spitzdach.

352. Reliquiar, 14. Jahrhundert. Kupfer vergoldet. Fuss gross und rund, Knauf gerippt. Wagerechter Kristallzylinder von vier schmalen Längsleisten, die mit Gemmen und Steinen besetzt sind, gefasst. Seitenabschluss: ovale Platten mit Kugeln, an denen kleine Drachen als Wasserspeier sitzen. Obenauf Madonna mit Kind zwischen zwei Heiligen.

353—356 sind 4 gleichartige grosse Monstranzen oder Reliquiare in Monstranzform, 61—72 cm hoch. Der



Nr. 353.



Nr. 354.

Schaft trägt vermittelst eines Kapitells — oder einer einfachen Ausweitung — eine runde Plattform. Auf ihr steht der Glas-

cylinder, und von ihr steigen zu seinen beiden Seiten breite und reich gegliederte Streben auf, die oben die Ueberdeckung des Cylinders halten. Auf dieser Überdeckung erhebt sich schliesslich ein Turm mit geschlossenem Helm oder durchbrochenem Aufbau.

***353.** (1896) ist am reichsten ausgebildet. Monstranz, 14. Jahrhundert, Kupfer vergoldet, aus Hessen. Fuss: 6 blättrige Rose mit kleinen Zacken — den Kelchblattspitzen — zwischen den Rundblättern. Knauf gedreht, durchbrochen und mit 6 cylinderförmigen Knöpfen. Im Cylinder der Halbmond zum Tragen der Hostie. Unter den Streben daneben zwei Glöckchen. In den Bogenöffnungen der Streben zwei bärtige Heilige. In den Hohlräumen und auf einem Vorbau des Turms Madonna mit Kind und 3 Engeln.

***354.** Monstranz, 15. Jahrhundert, Kupfer vergoldet. Auf dem 4teiligen spitzblättrigen Fuss die 4 Evangelistensymbole in reicher Gravierung. Knauf durchbrochen, mit 6 rhombenförmigen Knöpfen, auf denen die Buchstaben *Jhesus*. Im Cylinder Hostie auf Halbmond, der von einem Engel getragen wird. Oben 6 seitiger Turm mit hohen Kirchenfenstern, von hohem Helm überdeckt.

355. Reliquiar, 15. Jahrhundert, Kupfer vergoldet. Fuss Dreiblatt mit grossen Kelchblattspitzen dazwischen. Gleich über ihm ist der Schaft durchbrochen in Form von Kirchenfenstern. An dem Knauf auf Silberplättchen mit Email *Maria †*. Der Cylinder enthielt nach dem vorhandenen Pergamentstreifen Reliquien der Jungfrau Maria, der heiligen Cäcilie und des heiligen Bonifacius.

356. Ähnliches Reliquiar, 15. Jahrhundert, Kupfer vergoldet. Streben und Turm durchbrochen und reich gegliedert.

357. Kleines schlankes Reliquiar, 15. Jahrhundert, Silber vergoldet. Reliquien in roter Seide mit Beischrift: *Reliqu. St. Anna.*

Der obere Teil ist anscheinend modern ergänzt.

358. 359. Zwei schlanke Unterteile (Fuss mit Schaft und Knauf) von ähnlichen Monstranzen oder Reliquiaren. Kupfer vergoldet.

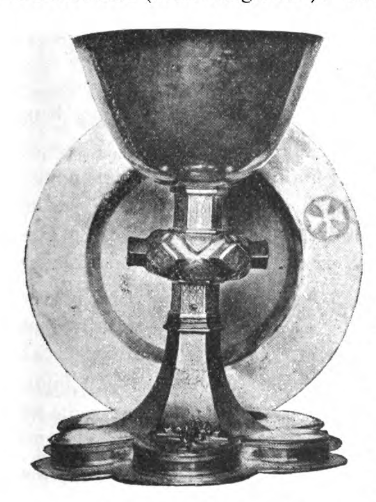
360. Reliquiar in Kreuzform, um 1400, Silber vergoldet. Der oblonge Fuss ruht auf 4 sitzenden Löwen. Am Knauf vier rhombenförmige Silberplättchen mit gravierten Köpfen, ursprünglich mit *émail translucide* überzogen. Die Christusfigur gegossen; hinter ihrem Kopfe eine runde Platte mit goldnem Kreuz auf blauem Emailgrunde. Die Kreuzbalken endigen in Vierpässen, in deren unterstem hinter Marienglas die eingefügte

Reliquie zu sehen war. Die Kreuzbalken sind — oder waren — im übrigen reich mit Steinen besetzt.

361. Kleines Reliquiar, pflaumenförmiges Glas in vergoldeter Fassung. 15. Jahrhundert.

Gotische Messkelche und Patenen, 15. Jahrhundert, mit ähnlichem Fuss und Knauf wie die Monstranzen. Der Fuss als sechsblättrige Rose oder sechsstrahliger Stern gestaltet, am Knauf meist in Reliefplättchen die Buchstaben *Maria †* oder *Jhesus*. Für Nr. **370** hat sich die Herstellung in Lüneburg nachweisen lassen.

***370** (1899). Messkelch, Silber vergoldet. Eigentum der Kirche zu Bissendorf (Amt Burgwedel). Reich verziert. Fuss sechsblättrige Rose. Am Schaft gravierte Vierecke diagonal durchschnitten. Am oberen Schaftteil und am Knauf *Jhesus*. Am Knauf zwischen den Knöpfen kleines Maasswerk graviert. Der Kelch ruht in einem sternförmigen Kelchblatt. Auf dem Fuss ein Cruzifixus aufgenietet, gegenüber ein silbernes Wappenschild mit Lamm unter Palmbaum.



Nr. 370. Messkelch und Patene. 15. Jahrh. Lüneburger Arbeit.

Auf der Unterseite die Inschrift *hans buck dedit* eingraviert und zwei Merkzeichen eingestempelt: der Löwe, das Beschauzeichen der Stadt Lüneburg und ein *G* als Meisterzeichen eines Goldschmiedes, wahrscheinlich des Hinrich Grabouw, der 1496 Meister wurde. (Vergl. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen Nr. 1017 u. 1039, und H. Graeven, Hannov. Gesch. Bl. 1901, S. 49—60.)

370a. Patene, zu dem Kelch 370 gehörig. In der vertieften Fläche eine gravierte Kreislinie. Auf dem Rande ein Malteserkreuz in Kreisfläche.

371. Messkelch mit Patene (371 a), Silber vergoldet. Fuss sechsblättrige Rose. Am Knauf 6 Christusköpfe in Relief,

3*

dazwischen durchbrochenes Maasswerk. Auf der Fussplatte Cruzifixus aufgenietet. Unter dem Fuss die Inschrift *Tilly VP.*

372. Messkelch mit Patene (372a), Silber vergoldet. Fuss sechsstrahliger Stern. Am Knauf 6 Rosetten, einst emailliert, dazwischen Maasswerk graviert. Auf dem Fusse Kreuz in Kreisfläche.

373. Messkelch mit Patene (373a), Kupfer vergoldet. Fuss sechsblättrige Rose, darauf ringsum ein Blattornament eingraviert. Am Knauf sind 6 flache rhombische Buckel, die halbrunden Flächen dazwischen als Blätter gedacht. Unter dem Fuss eingraviert: *Johann Adam Martin. Johann Nicolaus Dingthal, damalige Kirchväter 1717.*

374. Aehnlicher Messkelch, Kupfer vergoldet. Der Fuss ruhte auf einem durchbrochenen Streifen.

375—377. Patenen, Kupfer vergoldet. Die beiden ersten vielleicht zu den Kelchen 373 und 374 gehörig.

Französisch, italienisch, spanisch, deutsch.
16.—18. Jahrhundert.

390. Limoges-Platte, 16. Jahrhundert, zu einer Kusstafel modern gefasst. Geisselung Christi.

391 (1891). Kusstafel, italienisch, 16. Jahrhundert. Vergoldete Bronzeplakette mit bärtigem Profilkopf Christi, gerahmt zwischen Pilastern, die auf korinthischen Kapitälen einen runden Giebel tragen; in diesem eine Silberplatte mit *YHS* und blauem durchsichtigen Email.

392 (1896). Kusstafel, italienisch, 16. Jahrhundert. Silber, der Rahmen Kupfer vergoldet. Christus vom Kreuz abgenommen, wird von zwei Frauen gehalten. Den Rahmen bilden seitlich phantastische Pilaster: löwenfüssig, menschenköpfig, in der Mitte ein Blumengehänge; oben ein geschwungener Giebel mit Muscheln und Engelskopf.

393 (1902). Spanisches Reliquienkreuz, 17. Jahrhundert, Kupfer vergoldet mit silbernen Einsätzen. Der oblonge Fuss trägt einen Sockelbau, der an den Breitseiten mit einem grossen Engelskopf und zwei kleinen Putten verziert ist. Darauf steht das Kreuz, dessen Balkenfläche mit kräftigen Barockvoluten verziert und mit schmalen vergoldeten Leisten gerahmt ist. Im Schnittpunkt der Kreuzarme beiderseits Krystallkapseln für Reliquien.

394 (1904). Abendmahlskanne, Augsburg, 18. Jahrh. Silber vergoldet, zum Teil noch in den Formen der Renaissance.

Figürliche Teile von Geräten.
14.—17. Jahrhundert.

399. Christuskörper von einem Standkreuz, 14. Jh.

400. Madonna mit Kind, stehend, kleine Silberstatuette, 14. Jahrhundert.

401. Madonna mit Kind, auf einem Widder reitend, mit beweglichen Armen, Bronzeguss, 15. Jahrhundert.

402. Zwei Löwen, 14. Jahrhundert, Kupfer vergoldet, mit Schrauben im Rücken. Träger eines grösseren Kastens.

403. Petrus und Paulus, deutsch, 15. Jahrhundert, getriebenes Silber, vergoldet, in hohem Relief, anscheinend von einem Reliquienkasten. Sehr charaktervoll durchgeführt.

404. Runde Plakette aus gegossenem Silber, 15. Jahrhundert. Die heilige Brigitte am Schreibpult, dahinter ein Engel, ihr ins Ohr sagend, vor ihr ein Betender. Oben in der Mitte die Taube, rechts Madonna mit Kind, links Gott Vater mit dem Leichnam Christi. Ganz rechts steckt in einer am Boden liegenden Krone ein Stab, an dem Pilgertasche und Hut hängen.

405. Eben solche Plakette, vergoldet. Anbetung der Könige, im Hintergrunde Hirten.

406. Silberrelief, spanisch, 17. Jahrhundert. Madonna von Montserrat in den Pyrenäen: Maria mit grossem Strahlenkranze über der Krone hat das Christuskind auf dem Schoosse, in der Rechten eine Kugel, aus der eine Lilie wächst. Im Hintergrunde die Berge der Pyrenäen, in denen rechts das Kloster Montserrat dargestellt ist.

407. Zwei ovale Silber-Reliefs, Ende des 16. Jahrhunderts. Madonna mit Kind und die heilige Katharina mit Schwert und Rad.

408. 409. Zwei Silberreliefs, Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Kreuzschleppung und Madonna als Himmelskönigin mit dem Christuskinde, auf der Mondsichel stehend, von einem Engel gekrönt und vielen anderen in Wolken umgeben.

C. Brustkreuze, Russische Arbeiten, Schmucksachen.

(Schrank LI.)

Brustkreuze wurden von Bischöfen an einer Halskette getragen und enthielten gewöhnlich eine Reliquie.

410. Altchristliches Kreuz von Bronzeblech aus Athribis in Aegypten (von Baron Minutoli), also wahrscheinlich koptisch. Die Balkenenden schwalbenschwanzförmig, Verzierung auf dem Längsbalken fünf, auf dem Querbalken vier Kreise.

***411.** Brustkreuz, byzantinisch, 9. Jahrhundert, Bronze. Vorderseite: Christus am Kreuze mit bis zu den Füssen reichendem Hemde. Links und rechts Maria und Johannes, dazu links die Inschrift: *ἴδε ὁ ὕς σου*, Siehe das ist dein Sohn, rechts: *ἰδοῦ ἡ μήτηρ σου*, Siehe das ist deine Mutter. Oben Sonne und Mond und *ΦC* = *φῶς* „Licht". Rückseite: Maria mit erhobenen Armen, anscheinend zum Himmel fahrend, Beischrift *MHP Θ* = *μήτηρ θεοῦ* Mutter Gottes. In den Ecken die Brustbilder der vier Evangelisten in Medaillons.



Nr. 411. Brustkreuz, byzantinisch, 9. Jahrhundert.

412. Rückseite eines gleichen Brustkreuzes, bei den drei erhaltenen Evangelisten-Medaillons stehen hier noch die Buchstaben *Λ (Lucas) MA (Marcus* od. *Matthaeus)* und *I (Johannes)*.

413—415. Teile von ähnlichen Kreuzen.

416. Romanisches Brustkreuz, 12. Jahrhundert. Christus in Vollfigur mit Krone. Darüber *IHC. N. B. I. D.*, wahrscheinlich *Jesos Nazarenos Basileus Judaion.*

417. Kleines Doppelkreuz in Silber ohne Christusfigur.

418. Kreuz in Holz, Silber und Perlmutter.

419. Kreuz in Silberfiligran.

420. Kreuz, Silber vergoldet, in den Ecken die Evangelisten-Symbole.

421. Kreuz, Silber vergoldet, mit blauem *émail translucide.*

422. 423. Zwei kleine Kreuze, eins von Silber, eins von Bronze.

Die russischen Arbeiten des 16. Jahrhunderts und später führen, wie keine andere Kunst, den byzan-

tinischen Stil fort, verwenden bei Metallarbeiten auch vielfach noch Email.

In *Schrank LI* ist vereinigt, was die Sammlung an russischen Arbeiten in dem verschiedensten Material (Metall, Elfenbein, Holz, Stein) aufzuweisen hat.

Von Metall sind:

430. Vierteiliger Klappaltar mit blauem Email. Scenen aus dem Leben Christi und der Maria.

431. 432. Zwei kleine Triptchen mit St. Nicolaus in der Mitte.

433. Emailkreuz. Christus am Kreuz. Im Grunde weisses und dunkelblaues Email.

434. Bronzeplatte mit Maria und dem Christusknaben.

435. Silbertäschchen mit gleicher Darstellung.

436. Silberreliefplatte. Drei Heilige mit ausgeschnittenen Köpfen, mit gemalter Holzplatte unterlegt.

437. Bronzeplättchen. St. Georg.

Von Elfenbein ist Nr. 34, von Holz Nr. **191—194**, ein weiteres von grünlichem Stein mit Christus und zwei Heiligen *(Theodoros)*.

Verschiedene Schmucksachen meist kirchlichen Gebrauchs.

440 (1899). Longobardische Spange, 6. Jh., Bronze vergoldet, aus Oberitalien.

441 a—t. Ringe.

442—459. Gehänge, Broschen.

460. 2 Stücke Goldemail, 17. Jahrhundert.

461. Grosse Bernsteinkette mit Silberfiligrankreuzen.

462. Rosenkranz mit Silberfiligran.

463. fg. Krone, Kästchen, Reliquienkreuz aus Knochen.

473. Goldenes Medaillon mit dem Miniatur-Bildnis und einer Haarlocke der Maria Stuart. Das Bild ist ein Kniestück; die Gestalt hält in der vor die Brust gelegten Rechten ein Kreuz, in der herabhängenden Linken ein Buch; Kleidung schwarz mit Goldverzierung, zwei hohe Kragen und rote, spitze Haube. Links auf rotbedecktem Tische Krone und Scepter, rechts das Löwenwappen mit der Beischrift *Maria Scot. R. aetatis XXX.* Das Bild stammt also aus dem Jahre 1572. Auf der Rück-

seite eine Haarlocke mit den von der Hand der Maria Stuart geschriebenen Worten:

„Margaret Lennox
mey hayr
Marie R.
XVII iuly."

Der Rahmen zeigt in durchbrochener Goldarbeit den Löwen auf rundem Schilde, abwechselnd mit der Lilie, dazu auf der Vorderseite dicht um das Bildnis einen Kranz von echten Perlen.

D. Leuchter und Aquamanilien.

(Schrank XLV.)

Aquamanilien sind die Wasserkannen, mit denen die Priester beim Gottesdienst bedient wurden. Sie, wie die Leuchter, sind in romanischer Zeit vielfach figürlich gestaltet als Löwen, Hähne u. s. w., erst in gotischer erhalten sie architektonischen Aufbau. Ebenso sehen wir bei romanischen Leuchtern den Fuss als Elefanten mit Turm, oder als Hirsch oder Seeweibchen.

480—484. Aquamanilien in Gestalt von Löwen und anderen Vierfüsslern. 13.—15. Jahrhundert.

485. 486. Ebenso als Hähne.

487. 488. Gotische Kannen mit Drachen als Henkel, Adlern oder Löwen als Ausguss.

490—494. Leuchter in Gestalt von Elefanten mit Turm auf dem Rücken, Hirschen, Seeweibchen.

495. Fuss eines romanischen Leuchters mit sitzender Figur *(Schrank XLII).*

496. Dreiarmiger gotischer Leuchter.

497. Unterteil — in Form eines umgekehrten Bechers — von einem venezianischen Leuchter mit Silbertauschierung. Darauf sass ein Schaft mit Knauf und Teller, ähnlich den romanischen Stücken Nr. 335.

498—503. Einfache Leuchter des 16. und 17. Jahrhunderts.

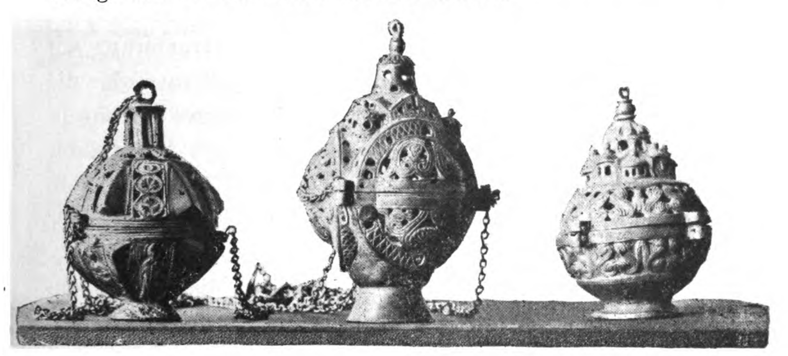
E. Weihrauchfässer, Becken, Schellen.

(Schrank XLVI.)

Die romanischen Weihrauchfässer zeigen als Grundform zwei auf einander passende Halbkugeln. Die untere

hat einen Fuss und ist mit einem durchbrochenen oder auch nur gravierten Friese geziert, die obere mit durchbrochenem Rankenwerk und einer aufgesetzten Laterne.

510—512 zeigen diese einfachste Form; die obere Halbkugel bewegt sich in drei Ketten über der unteren.



Nr. 517. Nr. 514. Nr. 513.
Romanische Rauchfässer. 13. **Jahrhundert.**

Bei ***513** ist das Oberteil durch Ausbau von Türmchen bereichert worden. Vier Ketten.

***514** zeigt dieselben Ausbauten und ausserdem eine Dreiteilung des Querschnittes. Der Körper setzt sich aus drei Flächen mit grossem runden Buckel zusammen; an den Ecken sind die drei Ketten befestigt.

515. 516. Der Körper setzt sich aus ähnlichen vier Flächen zusammen, dementsprechend auch vier Ketten vorhanden sind. Das Oberteil spitzt sich allmählich zu, die Laterne ist verschwunden.

***517** (1892), italienisch, 13. Jahrhundert, zeigt die ursprüngliche Form wie 510—512; die untere Halbkugel ist aber zwischen dreieckigen Buckeln mit Relieffiguren, die obere zwischen denselben Buckeln abwechselnd mit solchen Figuren und Blattwerk verziert.

Die gotischen Weihrauchfässer lassen die alte Kugelform schon kaum mehr erkennen, der Fuss hat eine Einschnürung bekommen, Unter- und Oberteil werden stark profiliert und das letztere in die Höhe gereckt. Auf der Spitze ein Kreuz.

518—521 sind ganz architektonisch gestaltet als runde oder sechs- oder achteckige Bauten mit mehr oder weniger durchbrochenem Turm.

522. Teil eines solchen Fasses.

Messingbecken, in Form unsrer heutigen Waschschalen, finden sich aus romanischer Zeit (12. Jh.) und zwar meist in Norddeutschland, mit reicher Gravierung auf der Innenseite. Dargestellt sind in der Regel entweder die Tugenden oder die Laster. Eine gange Figur thront in dem Mittelkreise, darum herum befinden sich Brustbilder in Halbkreisen und zwischen diesen in den Zwickeln, keilförmig aufgebaut, je 3 Namen weiterer Tugenden oder Laster zwischen Blattwerk.

Unsre Sammlung besitzt 2 Becken dieser Art, ein drittes befindet sich im Welfenmuseum (Prov.-Mus.).

525. (1894.) Mit Darstellung der Tugenden: in der Mitte thronend *Humilitas* mit langem Gewand und Krone, im Kreise umher der Vers: *hac radice bona nascitur omne bonum* „aus dieser guten Wurzel kommt alles Gute". Weiter umher die Brustbilder von 7 Haupttugenden mit Kopftüchern, zwischen ihnen 7 Gruppen von je 3 Namen: *Fides — bonitas, benignitas, mansuet(udo) — Spes — castitas, modest[ia], religio — Caritas — prudentia, pax, obedientia — Pacientia — temp(er)antia, fortitudo iusticia — Sobrietas — pietas, p(ro)videntia, ratio — Pudicicia — s(aga)citas, disciplina, c(on)tinentia — Concordia — beatitudo, larg[it]as, leticia.*

526. (1894.) Gefunden beim Kloster Hude in Oldenburg. Mit Darstellung der Laster: die in der Mitte Thronende, ohne Inschrift, ist nach Analogien *Superbia*; umher 6 Brustbilder mit Zackenstrahlen um den Kopf und 6 Namengruppen: *Libido — pigricia, vana gloria, desperatia — Avaricia, — tristicia, dissensio, furor — Idolatria, — malicia, inmundicia, ebrietas — Invidia, — crapula, fraus, emulatio — Ira, — contentia, ambicio, suspicio — Luxuria, — doium (= odium), peccatu(m), odlus (= dolus).*

Aus Messing getriebene Becken wurden in Nürnberg im 16. und 17. Jh. hergestellt und zu jener Zeit sehr weit, bis in den Orient in den Handel gebracht. Meist religiöse

Darstellungen. Die am Rande der Innenfläche umlaufenden Inschriften sind vielfach entartet.

527. Grosses Becken. In der Mitte ein Engel, zwei leere Wappenschilder haltend; umher eine Verzierung aus Feigenblattmotiven.

528 in der Mitte ein Phönix in Flammen. Die Inschrift sagt 5 mal *Hilf Got aus Not* und fügt zuletzt das Wort *Not* nochmals zu.

529 nur Blumen- und Rankenverzierung.

530 Madonna mit Kind, auf der Mondsichel stehend.

531. Verkündigung.

532. 533. Die zwei Männer mit der grossen Traube.

534. Der hl. Christoforus.

535. Kleines tiefes Becken (frei im Saale auf eisernem Untersatz): Simson, den Löwen würgend.

Um dieselbe Zeit, im 16. Jh., werden in Venedig, wohl auf Anregung des Orients, grosse Schüsseln mit reichem Ornament in Gravierung ganz bedeckt. Ein gutes Beispiel dafür bietet Nr. **536.** (1904.)

Altar-Schellen und Glocken.

540. Altarschelle, 15. Jahrhundert. Unter der flachen Messingglocke hängen vier kleine Schellen.

541. Sechs kleine Schellen von einer ähnlichen Glocke.

Altarglocken des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich zum Teil von Jakob van Ende (J. ab Fine) hergestellt, der lange in Italien gearbeitet hat und dann nach Niederdeutschland zurückkehrte.

542 mit gotisierenden Ornamenten.

543. Blumenstauden und Tiere mit Holzgriff. Inschrift oben: *1556*, unten: *sit nomen domini benedictum.*

544 Verkündigung zwischen Blumenvasen mit Amoretten. Inschrift oben: *Ave Maria, gracia plena,* unten: *Ic ben ghegoten int Jar 1552.*

545. Zwei Medaillons mit römischen Porträts zwischen Blumenvasen, Amoretten und Festons. Inschrift oben: *Al lof God van †,* unten: *Ic ben ghegoten int Jar 1548.*

546. (1900.) Madonna mit zwei Heiligen zwischen Renaissance-Ornamenten. *Opus Francisci de Maria 1593.*

IV. Verschiedenes.

Medaillen, Münzen, Eisen, Silber, Leder u. s. w.

A. Renaissance-Medaillen und Plaketten.

(Schrank LXXI und LXXII im 1. Stock.)

Die ersten Medaillen sind als Nachahmungen römischer Münzen zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Padua hergestellt worden (sogenannte Pataviner). Sie waren geprägt und wurden zu Broschen oder Gürtelschnallen verwendet. In Florenz entwickelte sich bald darauf, besonders durch den Maler Vittore Pisano, in der Form der Medaille eine prächtige Porträtbildnerei. Pisano stellt seine Stücke, die gegen die früheren den doppelten oder dreifachen Durchmesser haben, nicht mehr durch Prägung, sondern durch Guss her. Seine Tätigkeit fällt in die Zeit von 1430 bis 1450. Eine seiner schönsten und grössten Medaillen, die mit dem Bildnis des Philippo Maria Visconti, Herzogs von Mailand, besitzt unsre Sammlung in einem Bleiprobeguss. Pisano ist ein Meister in der Behandlung des Reliefs; seine Köpfe sind überaus lebensvoll und in den Kompositionen der Rückseite ist besonders seine Darstellung der Pferde in den kühnsten Verkürzungen bewundernswert. Neben und nach ihm haben in Italien vor allem Boldu, Brixiano, Sperandeo und andere die Medaille gepflegt. Es war Sitte geworden, das Bildnis eines berühmten Mannes bei irgend einer Gelegenheit durch eine Medaille zu verewigen und an seine Verehrer zu verteilen. So sind uns die Porträts aller möglichen Notabilitäten der Zeit in künstlerischer Form aufbewahrt worden. Bald wurde die Kunst nach den andern Kulturländern übertragen und hat dann durch die folgenden Jahrhunderte sich erhalten, allerdings im 17. und 18. wesentlich schwächer werdend, besonders infolge der Anwendung der Prägung statt des Gusses.

Die italienischen Plaketten, ebenfalls im 15. Jahrhundert aufgekommen und durch Guss hergestellt, wurden

zu Broschen, Gürtelschnallen, Kästchenbeschlägen, Kusstafeln verwendet und zeigen ihrem Zweck entsprechend bald biblische, bald profane, bezw. antik mythologische Darstellungen. Die Sammlung hat mehrere Stücke der ersten Meister, wie Moderno, Riccio, Valerio Vicentino aufzuweisen.

Bronzestatuette: 16. Jh., Giovanni Bologna: Venus nach dem Bade sich abtrocknend.

Tintenfass, (1892) auf 3 Pferdeleibern ruhend, auf dem Deckel Amor sitzend.

Desgl. (1899) m. jugdl. behelmter Fig. (David) a. d. Deckel.

B. Moderne Medaillen und Plaketten.

(Schrank LIII und LIV im 2. Stock.)

Die altitalienische Medaillen- und Plakettentechnik ist vor etwa 20 Jahren in Frankreich wieder aufgenommen und dort bald zu solcher Höhe gebracht worden, dass heute bereits eine Reihe von Ländern sich in der Nachfolge bemühen. In Frankreich sind die beiden Meister Chaplain und Roty die Bahnbrecher gewesen. Der ältere Chaplain bildet den Übergang von der antiken Auffassung, die die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht hat, zur modernen. Er hatte durch seinen Schwager, den Archäologen Dumont, mit dem er viel zusammen gearbeitet hat, persönliche Beziehungen zur Antike. So ist seine République Française noch durchaus dem alten Romakopf nachgebildet, und in den Rückseiten seiner Medaillen hält er sich noch vielfach an den antiken Reliefstil mit dem neutralen, wesenlosen Hintergrunde. In den Porträts der Vorderseite aber und vielleicht auch in den ihre Tätigkeit illustrierenden Darstellungen der Rückseite zeigt sich doch zugleich der moderne malerische Zug, so in dem Meissonier-Kopf und in der Gelehrsamkeit bei der Studierlampe zu Jules Simon's Porträt.

Weit stärker setzt sich dieser Zug in dem jüngeren Oskar Roty (geb. 1846) fort. Auch er ist von der Antike

ausgegangen, wie seine Jugendarbeiten, z. B. die Medaille zur Eröffnung des Suezkanals (1869) und Satyr und Nymphe (1876) zeigen. Aber immer mehr geht er dann zu einer ganz intimen Schilderung der Empfindung über (Ehemedaille, *Maternité*) und benutzt dazu in einer unerhört feinen Weise auch die Landschaft (*L'art, L'orfèvrerie*).

Bezeichnend für die zarte und echte Empfindung des Künstlers ist, dass er zu diesen intimsten Werken durch Ereignisse in der eigenen Familie veranlasst worden ist und sie eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt hatte.

Bezeichnend für die Schöpferkraft des Künstlers aber ist, dass er für die République Française einen ganz neuen Typus geschaffen hat, nämlich an Stelle des durch beständige Nachahmung erschöpften, leer gewordenen antiken Kopfes den eines echt französischen Mädchens, mit der unregelmässigen Nase, den schmalen Augen und dem temperamentvollen Mund mit der kurzen Oberlippe. 1892 ist er mit diesem Kopfe zuerst aufgetreten, 1895 durfte er ihn für seine prächtige Madagaskar-Medaille verwenden, und seitdem ist der Typus vom Volke allgemein angenommen worden.

Beide Künstler, Chaplain und Roty, und mit ihnen gewiss viele andere, haben die Gewohnheit, ihre Werke 2—2½ mal so gross zu modellieren, als sie nachher in der Medaille oder Plakette erscheinen sollen. Eine Maschine, die mit unzähligen feinen Stahlspitzen arbeitet, verkleinert alsdann das Modell mechanisch. Ein paar Bronzegüsse nach den Originalmodellen Rotys (*L'art* und *L'orfèvrerie*) veranschaulichen diesen Arbeits- und Eindrucksunterschied.

Roty ist heute unbestritten der grösste Meister der Medaille. Er hat dieser bis dahin ganz zurückstehenden Kleinkunst eine selbständige Bedeutung verliehen, ihr eine künstlerische Seele eingehaucht.

Unsere Sammlung besitzt:

Von Chaplain die Porträts — zum grössten Teil mit den zugehörigen, für sich gegossenen Rückseiten — von Aicard, Duc d'Aumale, Cabanel, Carnot, Got, Gounod, Meissonier, Loetitia Raphael, Jules Simon, dem russischen Kaiserpaar (1896).

Von Roty, geb. Paris 1846: Eröffnung des Suezkanals 1869, Satyr und Nymphe 1876, Porträts von Pierre Boulanger und Frau 1885, von Rotys Sohne Maurice, Chevreuil 1886, Pasteur, Lozé *Maternité* 1892, L'art und L'orfèvrerie 1893, Madagaskar-Orden, Ehemedaille 1895 u. a.

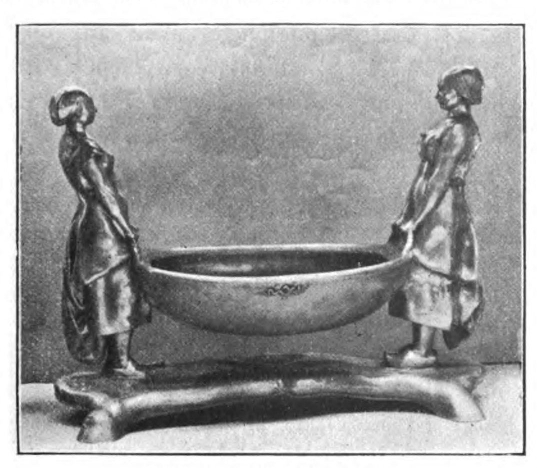
Von Charpentier: die Porträts von Zola, Meunier, Goncourt, das Bad, Geige und Gesang, Malerei.

Einzelnes von Bottée, Cazin, Dupuis, Mouchon, Pillet, Vernier, Yencesse.

In Deutschland ist die Medaillenkunst der Franzosen noch nicht erreicht. Wohl das beste bisher gelieferte Stück ist Adolf Hildebrand's Bismarck.

Im Anschluss an die modernen Medaillen und Plaketten hat die Sammlung (1898) auch zwei grössere plastische Werke erworben:

549. Von Constantin Meunier (geb. 1831, jezt in Brüssel) das Hochrelief eines Bergwerkarbeiters in Bronze.



Nr. 550. **Baffier, Zinnschale.**

***550.** Von Baffier (geb. Bourges 1846, jetzt in Paris) eine Schüssel zum Daraufstellen der warm zu haltenden Speisen, gedacht

als Waschbalge, die zwei französische Landmädchen in Holzschuhen tragen. Sehr fein sind die derbere und die feinere Persönlichkeit gegen einander abgewogen, und musterhaft ist die Behandlung des weichen Zinnmaterials.

C. Münzen.

In der Sammlung befinden sich aus Kestner'schem Besitz eine Anzahl besonders italienischer Münzen. Dazu ist 1901 eine Sammlung mittelalterlicher Münzen erworben worden, die besonders schöne Brakteaten niederdeutschen Gepräges enthält und damit dem Kulturbilde, das die Culemann'sche Sammlung bietet, einen wertvollen neuen Zug hinzufügt.

Die von Culemann stammende Sammlung stadthannoverscher Münzen von etwa 1500—1674 (frühere Martin'sche Sammlung); sowie die 261 alten Original-Münzstempel der Stadt Hannover sind dem Vaterländischen Museum überwiesen worden.

D. Siegelstampfen.

Mittelalter und Renaissance haben auf schön ausgeführte grosse Siegel besonderen Wert gelegt und dadurch die Gravierkunst auf diesem Gebiete zur höchsten Blüte gebracht. Aus dem Bestande der Sammlung heben wir hervor:

552. Grosse runde Siegelstampfe mit altem Holzgriff, 15. Jh.: ein hl. Bischof thronend; Umschrift: *Sigillum civitatis in Alvelde.*

553. Rund. Braunschweig um 1500. Der hl. Martin zu Pferde als Schutzpatron der Schneider. Umschrift: *S. der wantsnider in der oldenstad.*

554 fg. Kleinere runde Zunftsiegel, 16. u. 17. Jh.: *Insigel das Ambt der Goltsmide zu Lübeck etc.*

An Siegelabdrücken sind in der Sammlung eine Anzahl alter Blei- und Wachs-Originale, sowie viele moderne Gips- und Lackabdrücke, besonders von Fürsten- und Kirchensiegeln vorhanden.

Die hannoverschen Siegel sind im Vaterl. Museum.

E. Eisen.

(Schrank LXVII)

Die alte Eisen-Kunst besteht durchaus im Schmieden, Hauen und Treiben. Der Eisen-Guss ist erst im 16. Jahrhundert aufgekommen, als grössere Stücke, wie besonders Ofenplatten, in Frage kamen. Er ist dann im 19. Jahrhundert für grosse und kleine Arbeiten massenhaft verwendet worden, bis um die Wende des 20. gegen seine Sprödigkeit und Flauheit die Geschmeidigkeit und der interessante Charakter der alten Technik wieder siegreich durchdrang.

Die Sammlung hat, besonders in *Schrank LXVII*, gute Beispiele der alten Eisenkunst aufzuweisen: Schwerter und Dolche, deutsche, italienische und spanische, in Eisenschnitt; getrieben eine Patronenbüchse Herzog Julius II. von Braunschweig, datiert 1571, und ein deutsches Medaillon des 16. Jahrhunderts; auch italienische Fenster, Wandarme und Standleuchter und viele kleinere Arbeiten.

F. Silber.

(Besonders Schrank LXVII)

Während im 14. und 15. Jahrhundert die Edelmetalle fast ausschliesslich für den kirchlichen Gebrauch verwendet wurden, erlaubte man sie sich in der Renaissance auch für den profanen. Die »Ratssilber« gaben das Vorbild für reiche Privathäuser. Pokale, Becher und Schüsseln stehen dabei im Vordergrunde; aber auch für Schränkchen und Kästchen wird vielfach Silber verwendet in gravierten oder reliefierten Platten oder in Filigran.

Die Arbeiten sind getrieben, nur einzelne Teile, wie kleine Figuren sind gegossen und dann angesetzt.

750. (1900.) Schmuckschränkchen von Matthäus Wallbaum, Augsburg, Ende des 16. Jahrhunderts. Ebenholz mit Silberbelag.

Das Schränkchen ist aussen ganz schlicht; erst bei aufgeklappten Türen zeigt es den überraschenden Reichtum seines Schmuckes. Das ganze Mittelteil, sowie die Innenseiten der Türen

sind wie von Silber übersponnen, indem die Flächen, architektonisch eingeteilt, von liegenden oder steigenden durchbrochenen Silberplättchen in schönstem Renaissance-Zierwerk bedeckt sind. Die Mitte des Ganzen nimmt in Nische eine vollgegossene nackte weibliche Gestalt ein. In den Türflügeln standen an der entsprechenden Stelle ursprünglich gewiss ähnliche; die heute dort befindlichen Relieffiguren: eine weibliche Gestalt mit Schlange *(Hygieia)* und eine andere aus einer Kanne in eine Trinkschale giessend von wohl ähnlich heilsamer Bedeutung sind späteren Stils und schwacher Ersatz. Am Mittelteil sind dann noch seitlich je 2, sowie oben und unten je 1 ovales Silberplättchen mit Reliefbild eingesetzt; die seitlichen zeigen Putten auf Seetieren, die beiden anderen die reitenden Dioskuren und den Raub der Europa.

Ganz entsprechende Arbeiten (Reliefs und Vollfiguren) hat Matthäus Wallbaum für den bekannten „Pommerschen Kunstschrank", Augsburg 1617, (Berlin. Kstgew. M.) geliefert; in demselben Berliner Museum befindet sich von ihm auch ein dem unsrigen ganz verwandtes, nur etwas grösseres Schränkchen. Der Künstler ist nach 1588 in die Augsburger Goldschmied-Gilde eingetreten und gilt als einer der vorzüglichsten Vertreter dieses Kunstzweiges in der deutschen Renaissance.

751. (1897.) Schmuckschränkchen, Augsburg, 16. Jahrhundert. Ebenholz mit dünnen Silberplatten, in welche biblische Bilder eingeritzt sind; vor den Schubladen Rankenwerk.



Nr. 758. Grosse Konfektschüssel.

752 (1896). Teller, Nürnberg, 16. Jahrhundert, getrieben. Mittelbild: Amor lernt bei Merkur das Lesen. Auf dem Rande: Rankenwerk mit 4 Fratzen.

753. Becher, 1567 von dem Strassburger Goldschmied Melcher Hortum verfertigt, mit ringsumlaufender, die ganze Fläche bedeckender Inschrift.

754. 755. Jüdische Räuchergefässe (Bessonim) in Silberfiligran.

756. (1892.) Kästchen, 16. Jahrhundert. Die Seitenteile Reliefs in Kokosnuss geschnitzt und in Filigran gerahmt.

757. (1897.) Pokal, Augsburg, 16. Jahrhundert, mit Porträts römischer Kaiser in Medaillons.

***758.** (1897.) Grosse Konfektschüssel, Hamburg, Ende des 17. Jahrhunderts, mit gross angelegten Ranken und Blüten am Rande, einer liegenden Figur in der Mitte.

759. (1898.) Ostfriesische Trinkschale, Hochzeitsgeschenk aus dem Jahre 1714, Fuss und Schale mit je acht Buckeln und darauf gravierten Ornamenten: Blumen, Engelsköpfen und Kränzen; die gegossenen zierlichen Henkel endigen in Drachenköpfe. Unter dem Boden zweimal der Stempel *H S.*

760. (1900.) Schnupftabaksdose, holländisch, 17. Jahrhundert, fein profiliert und graviert.

761. fg. Filigran-Geldbeutel u. a. Kleinigkeiten.

769. (1902.) Ein Paar Empireleuchter, um 1800, mit dreieckigem Fuss und Schaft.

G. Zinn.

(Schrank LXVII.)

Das Zinn, das im Mittelalter nur gelegentlich als Ersatz für Silber zu Kirchen-Kelchen und -Kannen verwendet war, kommt im 16. Jahrhundert stark in Aufnahme besonders für Innungshumpen, sowie für Kannen und Schüsseln. Sein weiches Material erlaubt einen scharfen Guss, der keiner Nacharbeit bedarf. Die künstlerische Blüte der Zinnarbeiten liegt in der Zeit von etwa 1580 bis 1630. Die Sammlung hat nur wenige Zinnstücke aufzuweisen.

770 (1892). Teller. 12 Reiterbilder von Kaisern: in der Mitte Ferdinand II (1619—1637), umher seine 11 Vorgänger aus dem Hause Habsburg.

771 (1900). Teller, Nürnberg, mit Gustav Adolf in der Mitte, 6 ihm befreundeten Fürsten und Feldherren auf dem Rande.

772. 773. Teller mit Blumenranken im Rande.

774. Mittelstück der Temperantia-Schüssel von Caspar Enderlein, Nürnberg. A. d. Rückseite dessen Brustbild.

4*

H. Uhren und wissenschaftliche Instrumente.

Bevor unsere heutigen Uhren erfunden oder in allgemeinen Gebrauch genommen waren, bediente man sich der Sonnenuhren, die auch in so kleinem Format hergestellt wurden, dass man sie in der Tasche tragen konnte. Dieser Gattung gehört der grösste Teil der »wissenschaftlichen Instrumente« an, die die Culemann'sche Sammlung uns in Zahl von etwa 20 überliefert hat.

Wie eine solche Sonnenuhr, damals einfach »Kompass« genannt, verwendet wurde, erfahren wir authentisch aus der Anweisung, die in altem Druck in drei Sprachen: deutsch, französisch und spanisch, einem unserer Exemplare, Nr. 787, aus dem 17. Jh. beiliegt.

Gebrauch dieses Compasses.

Erstlich hebet man den Stundenring in die Höhe, schliesset solchen, vermittelst des Einschnittes an demselben, mit dem Quadranten aneinander, richtet sodann den Ring auf den beliebigen Grad der Polushöhe nach dem Quadranten, als zum Exempel vor Augsburg 48, vor Regenspurg 49, vor Prag den 50. Grad und so ferner: sodann drehet man den Kompass in der Sonnen Schein so lang bis Pfeil auf Pfeil stehet, oder die bewegliche Magnetnadel just auf den gestochenen Pfeil weiset, welcher unten auf der gestochenen Magnetplatte befindlich, so wird der Zeiger in dem Ringe, welcher vom 23. März an, bis zum 22. September, aufrecht, von dann oder im Winter, unter sich gerichtet sein muss, die rechte Zeit und Stunde anzeigen.

Lorenz Grassl,
Compassmacher in Augsburg.

Neben den Sonnenuhren sind auch die Astrolabien, »Sternaufnehmer« weit verbreitet als einziges Instrument zur Bestimmung des Standes der Sterne, der Sonnen- und Mondhöhe, des Standes der Sonne auf der Ekliptik.

Da diese Instrumente also keineswegs blos für den stillen Gebrauch der Gelehrten, sondern für den täglichen öffentlichen Gebrauch vornehmer Leute bestimmt waren,

so ist nicht zu verwundern, dass in einer von Kunst durchglühten Zeit auch ihr Äusseres eine wohlgefällige Form annahm. In Metall oder in Elfenbein wurde das Notwendige sauber graviert, und als Schmuck noch allerhand Beiwerk in Gravierung, Bemalung oder Relief hinzugefügt. Der Stolz über diese Leistungen zeigt sich darin, dass der Verfertiger bei jedem besseren Stück Namen, Ort und Datum angiebt.

780. Astrolabium von Messing, *Georgius Hartmann Noremberge faciebat MDXL.*

Dazu sehr schönes Futteral in Lederschnitt Nr. 823.

Sonnenuhren.

781. (1900.) Ohne Inschrift, an Gestell aufgehängt.

782. Ähnlich, drei Kreise. In Lederkapsel.

783. Messing, *Hans Ducher, Nürnberg, 1590.*

784. Elfenbein, graviert u. bemalt. *Paulus Reinman, 1606.*

785. Elfenbein, kleiner. *Lienhard Miller, 1610.*

786. (1900.) Messing. *G. F. Brander u. Höschel, Augsburg.*

787. Do. mit Gebrauchsanweisung von *Lorenz Grassl Compassmacher in Augsburg,* 17. Jh. (S. vorige Seite.)

788. Do. *die 6 Janu Johan Wüsthof, Hamburg fecit 1693.*

789. 790. (1890.) Do. ohne Inschrift.

791. Do. in Becherform mit durchbrochenem Fuss, 16. Jahrhundert.

792. Do. als silberner Zylinder, 16. Jahrhundert.

---

793. Gradmesser.

794. Kanonenaufsatz als Neigungsmesser (Klitometer), von *C. S. Augsburg 1567.*

795. (1899.) Grosses Nivellier-Instrument. *Fecit Nienborg Ho Meck Dresden.*

796. Massstab (*Nürnberger Zol*) und Transporteur.

797. (1903.) Silbernes Calendarium, Nürnberg um 1600; reich und fein graviert.

797. 798. Sechseckige kleine Standuhren, 17. Jh.

799. Kleine runde Standuhr, 17. Jh.

800. (1896.) Silberne Uhr mit Relief-Gehäuse, 18. Jh.

I. Leder.

(Schrank XLIV.)

Von jeher hat man das schmiegsame und doch zähe und widerstandsfähige Leder gern verwendet zum Schutze von edlen Teilen des Körpers oder kostbaren Waffen und sonstigem Besitz. Man denke an Panzer, Helm, Schild, Schwertscheide und die Futterale von Kronen, Pokalen und wissenschaftlichen Instrumenten. Je mehr die Lederumhüllung öffentlich aufzutreten hatte, erfuhr sie auch selbst künstlerischen Schmuck in einer immer vielseitiger werdenden Bearbeitung des Materials: Schneiden, Treiben, Abziehen oder Schleifen eines Teils der Haut, Punzen und Bemalen.

Die Sammlung besitzt eine der kostbarsten Lederarbeiten, die es gibt, in dem frühgotischen Futteral der schwedischen Krone von etwa 1260 (Nr. **811**) und gute Beispiele für Pokal- und Kästchen-Umhüllungen, sowie Buchdeckel.



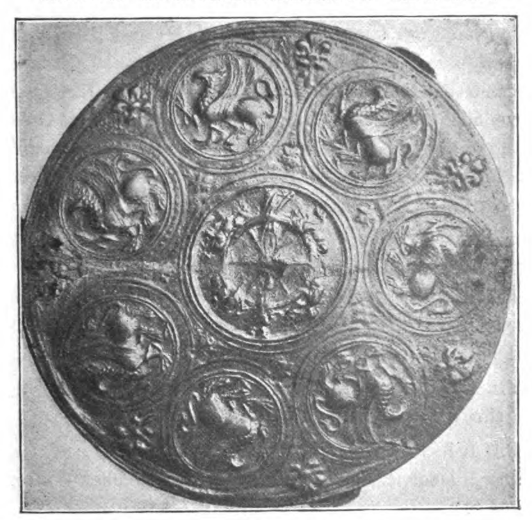
Nr. 811 a. Schwedischer Kronkasten. Vorderseite.

811. Schwedischer Kronkasten, um 1260, in Form einer niedrigen Hutschachtel. Vorn in grossem Medaillon das

Glücksrad: Fortuna mit wagrecht ausgestreckten Armen dreht die Speichen, links schweben zwei Gestalten empor, rechts zwei hinab, alle halten Kronen in den Händen; eine fünfte thront oben, die



Nr. 811 b. Schwedischer Kronkasten. Linke Seite.



Nr. 811 c. Schwedischer Kronkasten. Deckel.

Krone auf dem Haupte und das Scepter in der Hand. Neben dieser Darstellung links Madonna mit Kind, rechts Christus, beide sitzend

unter gotischem Bogen. In dem verbleibenden Raume nach hinten zu vier kleinere Medaillons, nämlich drei Reitersiegel mit der Umschrift: *Sigillum Birgeri secundi dei gracia ducis Sweorum,* und das schwedische Reichssiegel: der Herrscher thronend mit Scepter und Reichsapfel, neben den Seitenlehnen des Thrones je ein Leopard.

Auf dem Deckel in der Mitte dieselbe Darstellung des Glücksrades wie vorn, umher sieben runde Medaillons mit einem Greifen: das Wappen von Ostergötland, wo Birger grosse Besitzungen hatte.

Zwischen den Darstellungen Eichenblätter mit Eicheln, Palmetten u. A. Alles in Leder getrieben.

Der Kasten wurde in Walkenried aufgefunden, wo eine Bauerfrau ihn als Kaffeebüchse benutzte. Es ist der älteste bekannte Kronkasten; seine offizielle Bestimmung geht aus der Verzierung hervor.

Birger, Sohn von Magnus Minneskold, war einer der vornehmsten Männer Schwedens in der Mitte des 13. Jahrhunderts. Er hatte eine Schwester des Königs Erik Erikson (1220—1250) zur Frau. Im Jahre 1248 ist er Jarl (*dux*) geworden, der zweite seines Namens — der ältere Birger Jarl starb im Jahre 1202. Als König Erik 1250 starb, ward sein Neffe und Birger Jarls Sohn, der damals unmündige Waldemar, König; für ihn führte der Vater die Regierung bis zu seinem Tode 1266. Birger Jarl gab in dieser Zeit Schweden neue Gesetze, er förderte Handel und Gewerbe und gründete Stockholm. Zwei seiner Söhne wurden Könige, Waldemar bis 1275, Magnus bis 1290. Mit ihnen kam das Geschlecht der Folkunger auf den Thron, das den Leoparden im Wappen führt.

Der Kronkasten muss demnach aus der Zeit der Regentschaft von Birger II. 1250 bis 1266 stammen. Schloss und Eisenbeschlag sind im 15. Jahrhundert hinzugefügt; ursprünglich bewegte sich der Deckel über dem Unterteil in drei Riemen, deren Ösen noch vorhanden sind.

812. Kästchen, 15. Jh., mit Papageien in Relief zwischen Ranken, grün und rot bemalt.

813. Kästchen, 15. Jh., geschnitten. Auf den Seiten abwechselnd Blätter, Kronen, Tiere; auf dem Deckel Wappen, Tiere, Spruchbänder.

814. Kleines Kästchen, geschnitten, 15. Jh., mit gewölbtem Deckel, anscheinend vergoldet gewesen, oben zweimal *O mater.*

815. Kleines Kästchen, geschnitten, französisch, 15. Jh., oben in Rund *quand dieu plaera (= plaira).*

815a. Grosses Kästchen, deutsch, 15. Jh. Oben 5 eiserne Beschlagleisten, zwischen ihnen in Lederschnitt Masswerk und Ranken. Inschrift: *Jesus, Maria Ghedunck unns (?)* (Oppl.-Smlg.)

816. 817 (beide 1896). Ebenso. Grosses Blattwerk.

818—820. Futterale für Pokale.

818. (1897.) 15. Jh., oben *I H S,* ringsum grosse Buchstaben ornamental.

819. (1896.) 15. Jh. Ornament: Grosse heraldische Lilien.

820. (1897.) Für Trinkschale. 16. Jh. Renaissance-Blatt- und Rankenwerk.

821. (1900.) Grosser Kasten, ital., 15. Jh., mit bemalten Tieren in Relief.

822. (1897.) Kleiner Kasten, ital., 15. Jh., mit gewölbtem Deckel, auf dem 6 bildliche Darstellungen in Rundteilen.

823. Futteral zu dem Astrolabium des Georg Hartmann (Nr. **780**), Nürnberg 1540.

824. (1889.) Futteral eines kleinen runden Ciboriums, mit Silberbeschlag. Geschenk der Kirche zu Pattensen.

825. 826. Grosse flache spanische Kasten, geschnitten, 17. Jh.

827. Geldtasche mit Messingbügel, 17. Jh.

829. Bildnis Gustav Adolfs, in Leder getrieben, das Gesicht bemalt.

830 fg. (1896.) Deutsche Kasten des 17. Jh. mit dachförmigem oder gewölbtem Deckel, die Verzierungen geprägt und vergoldet.

Die ledernen Buchdeckel, *(Schrank LVIII fg.)* meist seit 1892 erworben, werden besonders wertvoll, wenn in ihnen das Buch noch erhalten ist, das ihnen die genaue Datierung verleiht.

So ragt unter den italienischen Stücken der Sammlung ein kleiner Band hervor mit einer auf Pergament geschriebenen Abhandlung Papst Julius II. von 1516.

Ebenso lassen sich drei schöne Lyoner Bände mit einfachem bemalten Stabwerk auf 1548, 1560 und 1566 datieren, ein deutscher Schweinslederband, Gold auf Rot, auf 1747.

Unter den übrigen Stücken sind zu erwähnen eine arabische Mappe des 16. Jh., ein gotischer Deckel mit Tieren in Rundteilen und eine Anzahl deutscher gepresster Deckel aus der Mitte des 16. Jh.

K. Wachs, Stein, Perlmutter, Bernstein.

(Zumeist Schrank LXXIII, 1. Stock.)

Unter den Wachsbildern ist das hervorragendste das Porträt des Dogen Agostino Barberigo, Venedig 1486—1501. Künstlerisch interessant sind auch die Bilder eines Mannes und einer Frau auf dem Totenbette, deutsch, 16. Jh., sowie das Modell einer Reiterschlacht für ein Silberrelief.

In *Schrank LXXIII* sind Porträtmedaillons des 16. u. 17. Jh. aus verschiedenem Material vereinigt, so die schon oben unter Nr. 45—48 und 152—158 erwähnten Elfenbein- und Holzwerke;

dazu von Perlmutter die Porträts von Georg Wilhelm und seiner Gemahlin Eleonore d'Olbreuse, bez. *S. Haúschka fecit 1729*;

von Bernstein ein Medaillon mit einem männlichen Porträt auf der einen, einem weiblichen auf der anderen Seite, 17. Jh.

V. Stoffe und Gewänder.

A. Textilfunde aus ägyptischen Gräbern.

(Schrank LXV, LXVI und LXVIa.)

Herkunft und Bedeutung. Die »koptischen Stoffe«, die auf der Brücke zwischen Altertum und Mittelalter stehen, zeigen uns in lehrreicher Weise, wie weit in Stoffen, in Technik und Ornamentik die eine Zeit der anderen vorgearbeitet hat.

Von den Erzeugnissen der antiken Textilkunst waren nur sehr spärliche Reste bekannt geworden, bis im Jahre

1882 bei Sakkarah unweit des alten Memphis, und kurz darauf auch in Oberägypten bei Achmim Gräberfelder entdeckt wurden, die eine reiche Ausbeute an Stoffen lieferten. Dem zweiten Fundort entstammen die im Kestner-Museum aufbewahrten Reste; ihr grösster Teil gehört zu der 1894 angekauften Sammlung Gimbel (Baden-Baden), einige wenige Stücke hatte Culemann von Bock erworben.

Achmim nimmt die Stelle des alten Panopolis ein, das ausgedehnte Bestattungsfeld der Stadt liegt einige Kilometer östlich in dem niedrigen Höhenzuge, der die vom Nil befruchtete Ebene begrenzt und den Wüstensaum bildet. Der konservierenden Eigenschaft des trockenen Wüstensandes ist es zu verdanken, dass hier selbst die Stoffe die Jahrhunderte überdauert und zumeist sogar ihre ursprünglichen Farben bewahrt haben. Die Toten wurden nicht in Särgen beigesetzt, sondern nach der Einbalsamierung wurden sie auf Bretter gelegt, ihre Gewänder wurden ihnen angezogen oder nebst Decken über sie gebreitet, und das Ganze ward mit Mumienbinden umwickelt. Bisweilen ist auf diese Binden der Name des Toten geschrieben, in manchen Gräbern sind den Toten Holztafeln mit ihren Namen beigegeben *(Schrank LXVI a)*. Die Aufschriften zeigen teilweis demotische Zeichen, andere griechische, wieder andere koptische. Koptische Lettern finden sich auch in Stoff eingewirkt (**201**) oder aufgestickt (**176**), und in gleicher Weise sind kufische Buchstaben verwandt. Die Mannigfaltigkeit der Schriftzeichen ist ein beredtes Zeugnis, dass der Friedhof Jahrhunderte lang in Gebrauch gewesen ist.

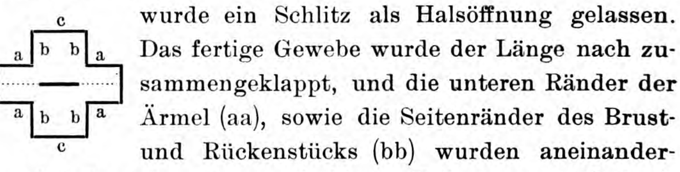
Mit dem Namen der Kopten wurden seit der mohamedanischen Erorberung des Nillandes die Eingeborenen bezeichnet.

Sie hatten die Sprache der alten Ägypter beibehalten, bedienten sich aber zum Schreiben eines grösstenteils dem Griechischen entlehnten Alphabets. Das Land hatte fast 300 Jahre unter der Herrschaft der Ptolemäer gestanden und

war stark hellenisiert worden, nach dem Tode der Kleopatra kam es an die Römer, und später gehörte es zu dem oströmischen Reiche, bis der Islam im 7. Jahrh. das byzantinische Regiment stürzte. Das Christentum hatte frühzeitig in Ägypten Eingang gefunden, im 5. Jahrh. war es dann hauptsächlich die Lehre des Eutyches, der Monophysitismus, die sich hier verbreitete und die ägyptischen Christen in Gegensatz zu den Orthodoxen stellte. Die koptische Kirche hat ihre Sonderstellung beibehalten, und sie gebraucht noch jetzt im Gottesdienst die koptische Sprache, obgleich die Kopten selbst sie nicht mehr verstehen und arabisch sprechen.

Die ältesten der bei Achmim geöffneten Gräber mögen bis in die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung hinaufreichen, die Mehrzahl gehört dem 4.—7. Jahrh. an, doch sind manche der mohamedanischen Gräber noch erheblich jünger. Leider haben die Beigaben der Toten wenig Anhaltspunkte für feste Datierungen geliefert, und die Versuche, aus der Technik und dem Ornament der Textilien eine Chronologie zu gewinnen, sind bisher nicht geglückt.

F o r m d e r G e w ä n d e r. Bei den Kopten bestand die Kleidung der Männer in einer Tunika, einem hemdartigen gegürteten Gewande. Diese Tuniken wurden aus drei Stücken zusammengesetzt, die gesondert gewebt waren. Das Oberteil, Ärmel, Brust- und Rückenstück bildend (**199**), erhielt auf dem Webstuhl Kreuzform und in seiner Mitte



wurde ein Schlitz als Halsöffnung gelassen. Das fertige Gewebe wurde der Länge nach zusammengeklappt, und die unteren Ränder der Ärmel (aa), sowie die Seitenränder des Brust- und Rückenstücks (bb) wurden aneinandergenäht; darauf wurden zwei oblonge Teile angesetzt (bei cc), die der Tunika die Länge gaben, dass sie bis etwas über die Knie herabreichte (Abb. bei Nr. **83** u. **84**). Die Nähte,

die den oberen Teil mit dem unteren verbanden, wurden verdeckt durch eine Falte, die darüber fiel. Ob diese Falte auch als Schnirre diente, um das Gewand zusammenzuziehen, ist ungewiss; die eigentliche Gürtung ward tiefer, in der Hüftgegend vorgenommen.

Im Gegensatz zur männlichen Tracht blieb die der Frauen und Kinder ungegürtet und reichte weiter herab, bis auf die Füsse oder mindestens bis auf die Enkel. Auch die Geistlichen trugen diese lange Gewandung. Mäntel, Kopftücher und Schleier vervollständigten die Kleidung der Frauen.

Schmuck der Gewänder. Die Gewänder entbehrten selten des Schmuckes, der aus Zierstreifen (*Clavi*) und Zierstücken (*Segmenta*) bestand. Die langen ungegürteten Gewänder pflegen zwei Vertikalstreifen zu tragen, die von unten zu den Schultern hinauf und im Rücken wieder herablaufen (vgl. die Frauenfigur auf einem solchen Streifen Nr. **119** und das Bild der Christin auf dem römischen Grabsteine I. Abt. Nr. **518**). Bei den Männertuniken ist über jede Schulter ein kürzerer Streifen gelegt, der an seinen unteren Enden abgerundet ist und zu einem schmalen Bande zusammenschrumpft, das sich nochmals zu einer runden oder blattförmigen Bulla erweitert. Diese Form des Streifens ist abgeleitet von den Panzerklappen, die über die Schultern gezogen wurden, um den Panzerrücken mit dem Bruststück zusammenzuhalten, und der Name der Panzerklappen, *Lorum*, ist auf den Gewandschmuck übertragen worden. Die *Lora* wurden nie zum Schmuck der Frauentracht verwandt, wohl aber brachte man sie auf Männertuniken auch in umgekehrter Richtung an, vom untern Saum nach oben steigend, und ebenso setzte man sie auf Decken.

Ausser den Vertikalstreifen kommen Horizontalstreifen vor, am Halsausschnitt und am unteren Rande der Gewänder; besonders gern legte man auch um die Ärmel

nah der Öffnung einen breiteren oder zwei schmälere Zierstreifen (Nr. **91—100**). Die Segmenta haben bald runde oder ovale, bald eckige Form. Sie schmücken die Schultern — unseren Epaulettes entsprechend —, sie erscheinen paarweis in symmetrischer Anordnung oberhalb des unteren Gewandsaumes, und manche überladenen Gewänder haben oben und unten ganze Reihen von Segmenten. Ferner spielen die Segmente eine grosse Rolle bei der Verzierung der Decken.

Stoff, Technik, Farbe. Als Stoff für die Gewänder wurde zumeist Leinen verwandt, die Wolle steht daneben sehr zurück.

Proben eines lockeren roten Wollengewebes bieten Nr. **1—3**, vom Ärmel einer grünen Wolltunika stammt Nr. **14**, hier sind mehrfach gelbe Einschlagfäden durch die grüne Kette geführt, um den Ärmel durch Streifen zu beleben. Die dunkelblauen Wollstoffe Nr. **8. 9** tragen ein Muster aus lancierten Leinenfäden, der hellblaue Wollstreif Nr. **5** ist mit bunter Wolle bestickt. Ein gazeartiges Wollgewebe mit eingewirkten Zierstreifen ist der grosse Schleier (Nr. **201**), der in einem der Zierstreifen koptische Buchstaben enthält. Es sind die Vokale, einmal von links nach rechts, einmal in umgekehrter Richtung geschrieben, die hier nur ornamentale Bedeutung haben. Häufiger als die reinen Wollstoffe sind Wollripse, die auf leinener Kette gewebt wurden (Nr. **1. 2. 12. 13** u. a.). Einer dieser Stoffe Nr. **6** zeigt auch ein gewebtes, sich wiederholendes Muster, Sechsecke mit einem Vogel darin, dunkelbraun auf hellerem Grunde.

Die Leinenindustrie war in Ägyptenland, das einen vorzüglichen Flachs produzierte, von Alters her berühmt. Man verstand es, die feinsten durchsichtigen Stoffe zu bereiten, die z. B. in der Bibel als »gewebter Wind« gepriesen werden (vgl. den Schleierstoff Nr. **201**); man verstand es ebenso, die Leinengewebe mannigfach zu gliedern und zu verzieren. Allerdings fehlt jede Spur einer Musterung in der Art unserer Damaste, aber wir finden gerippte Stoffe (Nr. **17—19, 63**), Stoffe mit durchbrochenen Streifen (Nr. **17. 198**), Stoffe mit eingeknüpften Fransen (Nr. **16. 41.**

52. 63) und mit kürzeren oder längeren Nobben (Nr. **100. 130**). Die letzteren wurden auch aus Wolle hergestellt (Nr. **192** bis **194. 196**). Die beliebteste Art die Stoffe zu verzieren war jedoch die Gobelinmanier, die passend als Wirkerei bezeichnet wird. Lange hatte man geglaubt, dass diese Technik eine französische Erfindung des späten Mittelalters wäre, die Gräberfunde haben gelehrt, dass sie schon den Kopten bekannt gewesen ist, und mit Recht hat man daraus geschlossen, dass alle figürlichen Darstellungen in Webereien des Altertums, von denen uns die Schriftsteller und Dichter erzählen, wie Homer von den Werken der Helena und Penelope, ebenfalls durch Wirkerei ausgeführt waren.

Die Wirkerei besteht darin, dass verschiedene bunte Fäden mit der Wirknadel an den Stellen, die das Muster erheischt, um die Kettenfäden herumgeführt werden. Um die Kettenfäden frei zu legen, konnte man, wenn nur kleine Streumuster eingewirkt werden sollten, die Einschlagfäden an den betreffenden Stellen zur Seite schieben (Nr. **162—173**), wurden aber grössere Flächen für die Wirkerei bestimmt, so mussten die Einschlagfäden ausgezogen oder von Anfang an fortgelassen werden. Zur Wirkerei wurden fast ausschliesslich Wollfäden verwandt, weil sie sich besser färben lassen, nur die weissen Fäden sind immer leinene. Sehr oft wurden die Konturen der Muster aus Leinenfäden hergestellt und die Zwischenräume dann mit Wolle gefüllt, was sich besonders gut beobachten lässt an einigen Stücken, wo die Wolle später ausgefallen ist (Nr. **63. 112. 166**). Anderswo ward der ganze Grund eines Zierstückes mit einfarbiger Wolle bedeckt und darauf im Muster aufgewirkt, indem ein zarter weisser Leinenfaden mit der Nadel darübergelegt wurde. Diese Art war besonders beliebt bei Verwendung der Purpurwolle. Die Wertschätzung der Purpurfarbe bei den Alten ist bekannt, sie gewannen den Purpur aus dem Saft einer bestimmten Meerschnecke und bereiteten

daraus sehr viele verschiedene Sorten der Farbe, wovon die Textilien Zeugnis ablegen (Nr. **16—36** u. a.). Es gab Purpur, der fast schwarz war, und er zeigt alle Nüancen des Violett. Die übrigen Farben sind, wie die chemische Untersuchung ergeben hat, mit Ausnahme des Kermes vegetabilisch.

Die Muster in Beziehung zu Technik und Stoff. Durch den aufgewirkten Faden wurden fast ausschliesslich lineare Musterungen gebildet, die anderen Wirkereien bieten ausserdem einen reichen Formenschatz aus der Pflanzen- und Tierwelt und mannigfache menschliche Darstellungen. Dem modernen Auge sagen jene rein ornamentalen Stücke mehr zu als die meisten übrigen, denn in dem Figürlichen macht sich der Mangel des Könnens fühlbar, verrät sich, dass die Zeit, der die Textilien grösstenteils entstammen, die von der antiken Kunst erworbene Beherrschung der Form wieder verloren hatte. Einige der ausgestellten Reste jedoch können uns noch einen Begriff geben von der Höhe der antiken Leistungsfähigkeit auf textilem Gebiete.

Dahin gehören vor allem die Nr. **94—98**, Ärmelbesätze, Längsstreifen und Segmente, die ein und dasselbe dünne Leinengewand geschmückt haben. Auf rotem Grunde zeigen die Ärmelbesätze (**95**) im Mittelfeld einen weissen Kranz und darin einen Fruchtkorb; für die Seitenfelder ist das gleiche Muster wie für die anderen Zierstücke benutzt, bestehend aus einer stilisierten Blume und einem herzförmigen Gebilde, das ein Blatt im Innern enthält und eines auf der Spitze trägt. Die Längsstreifen (**96**) fügen zwischen diese beiden abwechselnd wiederholten Elemente eine Vase mit einer daraus aufwachsenden Blume. Form und Farbe vereinigen sich, diese Wirkereien den besten Leistungen der Textilkunst aller Zeiten würdig an die Seite zu setzen.

Dieselbe Tafel enthält auch die einzige sicher mythologische Figur. Auf den beiden Segmenten Nr. **92. 93** ist in symmetrischer Anordnung jedesmal Herakles dargestellt, kenntlich durch das umgeknotete Löwenfell, durch die Keule und die Hesperidenäpfel, die er in der einen Hand trägt, während die andere auf die Hüfte gestützt ist. Dem Herakles gegenüber ist eine am Boden gelagerte

Frauenfigur und oberhalb derselben eine Quellnymphe, die Wasser aus ihrer Urne giesst. Welches der galanten Abenteuer des Herakles hier dargestellt ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ebenso ist es unsicher, ob auf dem Segment Nr. **152** die an ein Rind gelehnte nackte Frauengestalt, über deren Haupt sich ihr Gewand im Bogen bauscht, die von dem verwandelten Stier entführte Europa sein soll.

Alle übrigen menschlichen Darstellungen haben zweifellos genrehaften Charakter. Verschiedentlich sehen wir sitzende Gestalten, denen Diener Getränk herbeitragen (Nr. **150**), Putten mit Blumen und Früchten (Nr. **44**. **70**), andere mit Musikinstrumenten (Nr. **74**), Tänzer und Tänzerinnen (Nr. **122**. **181**), vor allem aber Krieger und Jäger zu Fuss und zu Pferd (Nr. **48**. **56**. **63**. **67**. **76**. **83**. **100**. **108**). Diese Vorliebe für Jagdbilder äussert sich ebenso in den spät antiken Mosaiken, von denen namentlich der afrikanische Boden viele bewahrt hat.

In den Wirkereien sind oftmals die menschlichen Figuren so stark stilisiert, dass sich der zu Grunde liegende Typus kaum erkennen lässt (Nr. **90**. **110**); dasselbe gilt von vielen Tier- und Pflanzenbildern (Nr. **134**. **137**. **161**. **190**).

Auffallend ist, dass die Wirkereien, deren Träger zum grössten Teile Christen gewesen sind, so wenig christliche Darstellungen aufweisen.

Das Fragment eines Ärmelbesatzes (Nr. **71**) zeigt zwischen anderen Ornamenten zwei Vögel, die aus einer zwischen ihnen stehenden Schale trinken. Dieses Bild gilt auf Sarkophagen nicht selten als Symbol der vom Quell des Heils trinkenden Seelen, aber es kommt auch rein dekorativ verwandt vor. Kreuze finden sich zahlreich (Nr. **7**. **39**), aber sie sind ein Ornament, das die Technik nahelegte und das in Wirkereien aller Länder und Zeiten zu treffen ist, ihm darf daher nicht ohne weiteres symbolische Bedeutung beigemessen werden. Nur ein Fall bildet eine Ausnahme. Die vollständige Tunika (Nr. **199**) trug auf der Brust wie auf dem Rücken zwischen parallelen roten Linien ein purpurnes Kreuz, — jetzt nur noch schwach erkennbar —, und zwar nicht gewirkt, sondern aufgestickt. Offenbar sollte — dieser Schmuck apotropaeische Wirkung haben, den Träger gleich einem Talisman vor Unglück bewahren.

Die Stickerei spielt in der Verzierung der Gewänder neben der Wirkerei eine untergeordnete Rolle, nur einige Borten (Nr. **195**. **197**) zeigen aus bunten Wollfäden ge-

stickt lineare Muster, dagegen sind aus Seide auch figürliche Darstellungen gestickt worden.

Die Seide wurde bis zum 6. Jahrh. im Abendland nicht erzeugt, sondern das Rohmaterial musste aus dem fernen Osten importiert werden. In China soll Seide schon drei Jahrtausende v. Ch. verarbeitet worden sein, das älteste Zeugnis für ihr Bekanntwerden im Occident bietet Aristoteles, aber erst in der römischen Kaiserzeit scheint der kostbare Stoff mehrfache Verwendung gefunden zu haben. Die ägyptischen Gräber haben uns die ältesten Proben davon geliefert.

Auf dem Lorum und dem Segment Nr. **174** waren von Blattwerk umgebene Büsten gestickt, doch ist die Seide bis auf geringe Reste verschwunden; koptische Buchstaben aus roter Seide gestickt sind als Ornament eines Streifens benutzt (Nr. **176**). Aus Seide gewirkt sind sowohl Streifen in Gazeschleiern (Nr. **201**) als auch in stärkeren Leinengeweben (Nr. **177—180**). Diese Seidenwirkereien entsprechen vollständig denen aus Wolle, aber die Seide wurde minder häufig zum Wirken als zum Weben von Zierstücken benutzt. Die Streifen und Segmenta Nr. **184—189** bestehen aus Seidenköper, dessen Grund grünlich-blau war, die Farbe ist vielerwärts ganz gewichen und die Seide hat wieder ihre gelbliche Naturfarbe angenommen. Das Muster ward von gebleichter weisser Seide gewebt, und zwar geometrische Gebilde und stark stilisierte Pflanzen. Die Bevorzugung dieser Formen erklärt sich daraus, dass den Textilarbeitern die Musterweberei noch neu und wenig vertraut war, doch haben sie schon den Versuch gemacht, menschliche Figuren zu schaffen, und diese Versuche sind in Anbetracht der schwierigen Technik wohlgelungen zu nennen. Nr. **181** ist das Bruchstück eines Segments, das auf Purpurgrund zwei symmetrisch angeordnete Tänzerinnen mit Zweigen in den erhobenen Händen zeigte; Nr. **182** ist aus einem grossen Gewebe geschnitten, das in Kreisen je zwei Reiter enthielt. Auch sie waren symmetrisch gebildet, einer nach rechts, einer nach links sprengend, beide wendeten das Haupt und schossen den Bogen ab, unter dem Pferde lief ein Hund in derselben Richtung wie das Pferd und wendete den Kopf bellend zurück. Ein überaus ähnliches Muster ist auf einem der aus Wolle gewirkten Zierstücke (Nr. **156**) zu sehen.

Von Seidentaft, gelblich mit schwarzen Streifen, war der Clavus, dessen Rest auf dem Leinenstück Nr. **183** sitzt. Blaue

gestreifte Tafte sind zu einigen wattierten Mützen (Nr. **203**) verwandt worden, aus schlichtem blauen Taft besteht ein wattierter Kragen (**202**), dessen Achselstück einen zierlichen gestickten Zwickel aufweist. Die letzten drei Gegenstände sind in arabischen Gräbern gefunden, gehören also in die Zeit nach der mohamedanischen Eroberung Ägyptens.

Das *Schränkchen LXVIa* enthält noch einige andere Gegenstände, die das Bild der ägyptischen Kultur der Zeiten, aus denen die Textilien stammen, vervollständigen.

B. Mittelalterliche Stoffe und Gewänder.

(Schränke XLV—XLVIII.)

Die mittelalterliche Weberei haben Seide und Gold zu hoher Blüte gebracht. Die Seide spielt infolge ihres Glanzes und ihrer Dauerhaftigkeit in der Weberei dieselbe Rolle, wie der Marmor in der Skulptur und das Gold in der Metalltechnik. Sie soll in China schon im 3. Jahrtausend v. Ch. bekannt gewesen sein und ist dann über Indien in's griechische Meer gekommen. Aristoteles erwähnt sie bereits, und in Kos hat eine Seidenweberei bestanden, aber die allgemeinere Verwendung ist erst in der römischen Kaiserzeit eingetreten.

Bis 1882 war der älteste bekannte Seidenstoff der »Schleier der Jungfrau« zu Chartres, der urkundlich von Karl d. Gr. dorthin gestiftet ist. Dann brachten uns die koptischen Gräber (s. oben) eine Menge von Seidenresten aus frühchristlicher Zeit, z. T. schon mit reichen figürlichen Darstellungen. Nachher haben die Mauren die Seidenweberei nach Spanien und Sicilien gebracht, in Sicilien wurde sie von den Normannen übernommen und in den königlichen Fabriken von Palermo am höchsten kultiviert. Die authentischste Kunde über diese Erzeugnisse gewährten die Gräber der in Palermo bestatteten Kaiser Heinrich VI. und Friedrich II. Es ist dies die Blütezeit der Brokatstoffe, des Gewebes aus Seide und Gold. Der Goldfaden ist nicht massiv, sondern besteht aus einem Leinenfaden,

von dünnen vergoldeten Streifen spiral umwickelt. Ob dieser Streifen Darm, Kautschuk oder Papier ist, ist bis heute unentschieden. Der mit vergoldetem Stoff umwickelte Faden hatte vor einem massiven Goldfaden den Vorzug 1) der grösseren Billigkeit, 2) der grösseren Beweglichkeit und 3) des milderen Glanzes. — Auch die heutigen japanischen Goldbrokate enthalten einen von schmalen Goldpapierstreifen umwickelten Leinenfaden.

Durch die sizilischen Fabriken wurde auch der Sammet in Europa eingebürgert. Er hat seinen Namen von den sechsdrähtigen Seidenfäden (*ἑξάμιτα hexamita*), die dicht nebeneinander aus der Fläche emporstehend bald kürzer, bald länger geschoren werden. Die tiefe Farbe, welche durch die Faltung dieses Stoffes, der wechselnde Schimmer, der durch seine Bewegung, und der majestätische Wurf, der durch seine Schwere hervorgerufen wird, machten den Sammet für Prunkgewänder sehr beliebt.

Die Hauptformen des mittelalterlichen Fürsten- wie Priesterornates gehen zurück auf die römischen Trachten des 4. Jh. Die offiziellen Kleidungsstücke der Priester und Diakonen sind:

1. Strümpfe.
2. Schuhe, ursprünglich Sandalen und daher auch später in der Ornamentik solche nachahmend.
3. Amiktus (Schultertuch).
4. Alba, das weisse Unterkleid, nur unten verziert.
5. Gürtel zur Alba, um sie aufzuschürzen.
6. Stola, auch *orarium*, *sudarium* genannt, langer schmaler Streifen, der um den Nacken gelegt, vorn bis fast auf die Füsse herabfällt, ursprünglich bestimmt, vom Gesichte den Schweiss abzutrocknen.
7. Dalmatika { die gewöhnliche Kleidung der Diakonen; von den Bischöfen bei feierlichen Gelegenheiten zu Alba und Casula hinzugefügt, mit Ärmeln.

8. Casula, »Hauskleid«, auch *paenula* genannt.
9. Handschuhe, seit dem 6. Jh in kirchl. Gebrauch.
10. Mitra, seit der Mitte des 12. Jh. als Kopfbedeckung der Bischöfe in Gebrauch.
11. Manipulus, über dem linken Arm getragen, ursprünglich ein Schnupftuch (*Alcuin: mappula quae in sinistra parte gestatur, qua pituitam oculorum et narium detergimus*).
12. Pluviale, das Namen und Form vom antiken Regenmantel hat, wird bei bestimmten Zeremonien von Bischöfen und Priestern getragen, heisst daher auch Chor- oder Vespermantel.

Ausser Nr. 1 (Strümpfe) und 3 (Amictus) sind alle diese Stücke in unsrer Sammlung vertreten. Das beim Gottesdienst am meisten in die Augen fallende Gewandstück ist die Casula, die daher immer aus vornehmem Stoff und auf der der Kirche zumeist zugewendeten Seite, auf dem Rücken, gewöhnlich reich gestickt ist. Der Form nach ist die Casula ein ringsum geschlossener Mantel, mit Halsloch, ohne Ärmel. Er ist ursprünglich ringsum gleich lang, hat also die Form einer Glocke, später wird er auf den Seiten von unten her bis zur halben Höhe eingeschnitten, um den Armen freiere Bewegung zu schaffen, vom 16. Jahrhundert an sind Vorder- und Rückteil nur noch durch Schulterdecken mit einander verbunden. Die Verzierung besteht anfänglich nur aus einem gestickten Kragen um den Hals, später aus einem senkrechten Streifen oder einem grossen Kreuz auf dem Rücken.

Reliquienbeutel.

(Schrank XLVIII.)

1151—1161. Aus Seidenstoffen des 9.—14. Jh. Bemerkenswert:

1152. Reste eines Seidenstoffes mit grossen Kreisen (vgl. 1203). Teil eines Zwickels von einer grossen prachtvollen Rosette. Sassanidisch, 6.—7. Jh.

1153. Reste einer Kreisumfassung von einem grossen Muster, grün und gelb. Ktesiphon oder Byzanz 7.—8. Jh.

1155. Grund blau. Gelbes Stabwerk, dazwischen Paare von Vögeln und Hasen. Wahrsch. Sizilien, 12.—13. Jh.

1160. Purpur und weiss. Kreise mit Flügelpferden. Byzanz, 10.—11. Jh.

1161. Seidenbrokat, blau, mit Löwen. Arabisch-italisch, 14. Jh.

1162. Aus bedruckten Leinwandstreifen des 13. oder 14. Jh. Geometrisches Muster rötlich auf gelblichem Grunde.

1163. Kappe (?) Seide. Grund rot, Muster grün und blau. Nach einem grösseren Stück im Berliner Kunstgew.-M. zeigt das Muster grosse Blätter, dazwischen Frauen mit Löwenleib. Arabisch-italisch, 13. Jh.

Kleine Stoffstücke zwischen Glas.

(Schrank XLVIII.)

1164. Seide, byzantinisch 9.—12. Jh. In viereckigem Gitterwerk Kreise und Sterne rot auf schwarzem Grunde (heller und dunkler Purpur). Nach der Aufschrift des Pergamentstreifens, der aber ursprünglich zu drei Stücken gehört haben muss, „vom Gewande des Herrn, wieder vom Gewande des Herrn und vom Gewande der hl. Jungfrau Maria."

1165. Seide vom Typus byz.-sassanidischer Seidenstoffe des 7. u. 8. Jh. Angeblich *„de casula Sti Bernwardi."* Roter Grund mit dunkelblauen Streifen, in welchen groschengrosse gelbe Punkte, durch Striche von einander getrennt, stehen.

1166. Kleines Stück gelber Seide mit Ranke, byzantinisch um 1000; die Angabe „von der *casula funebris* des hl. Bernward" kann also richtig sein.

1167. Brokatborte, angeblich von dem Bischofs-Ornate des hl. Godehard von Hildesheim. Gittermuster, 12. Jh.

1168. Zwei Stückchen von dem Pluviale aus dem Grabe des Bischofs Bernhard von Wallershusen (Godehardikirche in Hildesheim), 12. Jh., bräunlicher Stoff.

1169. Seide, romanisch, Grün auf Rot. Rosetten-Muster des 11. Jh., wahrscheinlich byzantinisch.

1170. Seide, Rauten mit Palmetten, Purpur und Schwarz. Byzanz 9.—12. Jh.

1171. Seide. Schwarzer Purpur. Sechsecke in geritzter Zeichnung. Byzanz 10.—11. Jh. (vgl. Nr. 1157).

1173. In kleinen Vierecken Tiere und Pflanzen. Grün und gelb. Sizilien 13. oder 14. Jh.

1174. In grossem Kreise Löwen, gelb und blau, in der Umrahmung die Inschrift *operatum in regio erga[sterio]* „gearbeitet in der königl. Werkstatt“, anscheinend je 1/4 des Kreises ausmachend; also Sizilien 13. Jh., In den Zwickeln Vögel.

1175. Seide. Blaue Pfauen mit goldenen Köpfen auf rotem Grunde in Kreisen. Wahrsch. Spanien, 12. Jh.

1176 (1902). Rote Seide, byzant. 10. Jh. Reste eines schon aus koptischen Gräbern (s. oben Nr. 156. 182) bekannten Musters: zwei Reiter vorwärts sprengend, in grossem Rund.

Stammt von dem Deckel eines im 11. Jh. geschriebenen Evangeliars des Michaelisklosters in Lüneburg. Eigentum des Kgl. Staatsarchivs Hannover.

1177 (1896). Grüner Seidendamast mit Resten von Weinblättern, ähnlich den Mustern des 13.—15. Jh.; und grobes braunes Gewebe, beides angeblich vom Gewande der hl. Cunigunde.

Aus dem Nachlass des Numismatikers Dr. Grote, Hannover.

1178 (1896). Kleine Stoffstücke angeblich von Antonius von Padua und Otto d. Gr.

Erwerbung wie vorige Nr.

Grössere Stoffstücke.
(Schrank XLV und XLVI.)

1181—1186. Brokatstoffe des 12. und 13. Jh., meist mit Tieren und Pflanzen, auch mit Türmen in einem Kranze, auf welchem Hirsche oder Hunde wappenartig stehen (**1182—1183**). **1186** sehr lebhaft durch die Farben grün-rot-weiss.

1187. Grün-rot. Seide, 13. Jh.

1188. 1189. Kleine Seidenstücke mit aufgenähten gepressten Silberblechen des 14. Jh. **1189** von der Borte einer Decke Nr. XXII 5 im Welfen-Museum (Prov.-M.).

1190. Brauner Seidenstoff des 15. Jh. von einer Kasel.

Gewänder.
(Schrank XLV—XLVII.)

1201. Hemd aus Byssus, wahrscheinlich orientalisch des 8. oder 9. Jh.; die Nähte durch „Nadelspitze“ in Seide hergestellt; um den Brustschlitz Silberstickerei, wohl ursprünglich vergoldet. Durch Inschrift auf einem Pergamentstreifen Karl d. Gr. zugeschrieben *„subucula dni Karli Regis“*.

1202. Alba nebst Gürtel, moderne Arbeit nach alten Mustern.

1203. Pluviale, Brokat, etwa 9. Jh. In Kreisen Vögel wappenartig.

1204. Kasel, Gold-Brokat mit Purpur, 12. Jh. Greifen, Ranken.

1205. Kasel, sizilisch, 14. Jh., Türme, Tiere, Pflanzen in rot, weiss u. s. w.

1206. Kasel aus weissem damastartigen Leinen. 15. Jh.

1207. Kasel aus schwarzem geschnittenen Sammt. 15. Jh.

1208. Kasel. 15. Jh., rote Seide, auf dem gestickten Kreuz die Kreuzigung mit der Frauengruppe unten.

1209. Kasel. 15. Jh., roter geschnittener Sammt, mit gesticktem Kreuz.

1210. Dalmatika. 15. Jh., grüner geschnittener Sammt. Auf den gestickten schmalen Längsstreifen Heilige, auf dem Querriegel Wappen.

1211. Pluviale. Anf. d. 16. Jh., weisse Moirée-Seide, auf den gestickten Vorderstreifen Heilige.

1212. Kasel in gelber Seide. 16. Jh., dazu Stola, Manipel und zwei Decken.

1213. Kasel in rot und weissem Stoff, Granatapfelmuster. 16. Jh., dazu Stola, Manipel und drei Decken.

1214. Gewebte schmale Längsstreifen und breiter Querriegel, wahrscheinlich von einer Dalmatika, mit Wappen und Inschrift: *Elisabeth van Cleve Landgrävinne van Hessen.* 14. Jh.

1215. Ähnliche schmale Längsstreifen, gewebt, blau und rot, mit Inschrift *Jesus, Maria,* sog. Kölner Borte.

1216—1220 sind gestickte Längsstreifen.

1221—1226. Gestickte Kreuze von Kaseln, die ersteren gewöhnlich mit mehreren Heiligenfiguren übereinander, die anderen regelmässig mit der Kreuzigung geschmückt.

1227. Mitra. 15. Jh., blau, verziert mit unten ringsum und in der Mitte senkrecht aufgehenden goldgestickten Streifen.

1228. Zwei Marienkronen mit reicher Perlenstickerei.

1229—1231. Rot- und weissseidene Bischofshandschuhe.

1232. Bischofsschuhe, moderne Nachahmung nach altem Muster. Das Ornament der aufgesetzten Goldstreifen geht zurück auf die ursprüngliche Bindung der Sandalen.

1233 fg. Stolen und Manipel. **1233.** Sog. *Stola Hierosolomitana,* genau so lang wie das hl. Grab.

1240—1244. Altardecken, darunter bemerkenswert **1240** und **1241**, 15. Jh., Leinen mit Figuren in Seidenstickerei.

1245. Altarvorhang, 9 Felder: Auf schwarzen Wollstoff Blumen und Ranken in seidenem Flachstich, Kontur schmale vergoldete Lederstreifchen mit weisser Seide niedergenäht. In der Mitte jedes Feldes das Lamm mit der Fahne.

1246. Altarvorhang aus Kölner Borten (s. Nr. **1215**).

1247. Desgl. 14. Jh., die Kreuzigung nebst mehreren Heiligen durch ausgezogene Leinenfäden dargestellt.

1248. Desgl. 15. Jh., mit Darstellung weiblicher Heiligen und Inschriften, in aufgenähten Zeugstücken (Applikationen).

1249--1254. Kelchdecken, z. T. aus buntem Stoff mit eingewebten oder gestickten Bildern, z. T. Leinen filiert oder gestickt.

1255. Christusknabe, 16. Jh., Körper aus Elfenbein, Gewänder aus Sammt mit Gold- und Silberstickerei. Altarfigur.

1256—1258. Grosse Decken, zwei in Seidenstickerei, eine in Filierarbeit Vögel und Blumen darstellend. 18. Jh.

1259 fg. Verschiedene Decken, Borten, Gewandstücke späterer Zeit, besonders eine grössere Zahl italienischer Brokat-Mäntel, Decken u. s. w. des 18. Jh.

C. Gobelin-Arbeiten.

Worin die Technik besteht und dass sie schon in frühchristlicher Zeit verwendet wurde, ist oben bei Besprechung der koptischen Stoffe gesagt worden. Viel hat sie das deutsche Mittelalter wieder verwendet zur Herstellung der grossen Wandbehänge im Chor (Wienhausen, Halberstadt); zu besonderer Blüte ist sie gekommen in Belgien, Holland und Frankreich im 16—18. Jh.

1281. 1282. Zwei Gobelins des 15. Jh. mit Darstellung der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten.

1283. 1284. Zwei Kissenbezüge, 16. Jh. Wappen Herzog Erichs v. Br.-Lün. und *D. V. Bulauw: D. V. D. Asseborg.*

1285. (1893, hängt im Treppenhause.) Brüsseler Gobelin, 16. Jh. Esther bittet vor König Ahasverus, ihrem Gemahl, für ihr Volk, die Juden. Im Hintergrunde Haman, der erste Berater des Königs, der jetzt abgesetzt wird, und Mardochai, Esthers Pflegevater, der an seine Stelle tritt. Schöne Umrahmung.

1286 (1902). Kissenbezug mit viel Seide. Zwei Engel halten einen Schild mit Simson und dem Löwen. Brüssel, 17. Jh.

1287 (1898). Stück aus einem grossen Gobelin des 17. Jh. Distelpflanze mit grossen Blättern und Blüten.

VI. Keramik und Glas.

A. Majolika. (Kestner'sche Sammlung.)

(*Schrank LXXIV.*)

Unter Majoliken und Fayencen verstehen wir Gefässe, welche aus Ton geformt, mit Farben bemalt und mit einer Glasur überzogen sind. Sie werden im rohen Ton einem ersten geringeren, und mit Farben und Glasur versehen einem zweiten stärkeren Brande ausgesetzt. Daraus erklärt sich, dass diejenigen Farben bevorzugt werden, die diesen Brand am besten ertragen: Blau (Kobalt) und gelb (Antimon) sind ursprünglich die einzigen in Anwendung gebrachten, erst allmählich treten andere, wie Grün, Rot, Violett, Schwarz spärlich hinzu. Eine flotte Pinselführung ist erforderlich, weil die Farbe, sei es, dass sie vor, sei es, dass sie mit der Glasur aufgetragen wird, rasch eingesogen wird, und eine Verbesserung der Zeichnung somit unmöglich ist. Günstiger liegt dies Verhältnis beim Porzellan, hier lassen sich nach dem Glasurbrande weitere Verbesserungen machen, da das Material noch einen ein- oder auch mehrmaligen Brand erlaubt. Die Porzellanmalereien zeigen deshalb eine grössere Feinheit und gleichmässigere Durchführung im Einzelnen. Die älteren italienischen Fayencemalereien haben aber das vor ihnen voraus, dass man grade wegen der Schwierigkeit der Technik durchweg eine echte Künstlerhand für sie verwendete.

Der Name Majolika stammt von der Insel Majorka, durch deren Vermittlung die Technik der spanisch-maurischen Keramik in Italien bekannt wurde. Ihre Haupteigenschaft ist die Verwendung glänzender Metallfarben, besonders eines dunkelgoldigen Tones, und offenbar hat man ursprünglich auch nur die mit solchen Farben bemalten Gefässe Majolika genannt. Sie sind immer nur in wenigen

Fabriken hergestellt worden, weil die Bereitung der Metallfarben als Fabrikgeheimnis streng gehütet wurde. Nur für Deruta und Gubbio lassen sie sich bis jetzt nachweisen.

Der Name Fayence, der heute als gleichbedeutend mit Majolika gebraucht wird, stammt von Faenza, einer der ältesten und bedeutendsten derjenigen Fabriken, welche nicht den maurischen Metalllüster, sondern gewöhnliche bunte Farben verwendeten.

Das Fabrikgeheimnis der maurischen Metallfarben scheint den Apennin nicht überschritten zu haben. Deruta und Gubbio liegen an seinem Westabhang nach dem Meere zu, Faenza und alle übrigen Fabrikorte östlich landeinwärts.

Der Majolika im alten strengen Sinne des Wortes gehören in unserer Sammlung als schönste die 5 grossen Teller an, auf denen ausschliesslich Blau und Goldgelb verwendet ist; für die Zuteilung ihrer Gattung schwankte man bisher zwischen Pesaro und Deruta. Nachdem am letzteren Orte zwei Scherbenhügel mit den Überresten der alten Fabrik sich geöffnet haben, hat sich die Wage auf diese Seite geneigt. Bei diesen Schüsseln beschränkt sich das Bild auf die gewölbte Vertiefung, und der Rand hat seine besondere Verzierung. Er trägt entweder ringsum ein Schuppenornament (Nr. **1311**) oder ist durch radiale Streifen in grössere und kleinere Felder geteilt, die mit Schuppen und Ranken gefüllt sind. Die Innenbilder sind bald heilige, bald profane, fast immer mit bezüglicher Inschrift auf einem fliegenden Bande. Sie erinnern im Stil an die Schule Peruginos, zumeist an Pinturricchio.

Diese Schüsseln sind dekorativ das Vollendetste, was die italienische Keramik hervorgebracht hat. Die der Form sich genau anpassende Verzierung, die weise Beschränkung auf diejenigen Farben, welche allein sicher zu verwenden sind, ihre schöne Zusammenstimmung und ihr leuchtender Glanz machen sie zu geschlossenen Kunstwerken. Wohl

sind die späteren Arbeiten von Urbino, Venedig u. s. w. an Klein- und Feinmalerei ihnen überlegen, aber schon das Übergreifen des Bildes auf den Rand zeigt bei ihnen, dass das erste Erfordernis für eine gesunde Dekoration, die Beachtung der Entstehung, der Tektonik des zu verzierenden Gegenstandes geschwunden ist.

Arabisch. Spanisch, 14. und 15. Jh.

1300 (1900). Kleines Schälchen, gelblich mit grünem Blatt in der Mitte, grünem Linienornament umher. Arabisch aus Cypern.

1301 (1891). Grosse Schüssel mit Verzierungen in Goldlüster.

1302. **1303**. Kleiner Teller und Napf, gold und blau. (Cul. Samml.).

1304 (1902). Grosse tiefe Schüssel mit feinen Ranken und Zickzack, im Innern das Monogramm *IHS* mit Kreuz, also christlich. Aus Portugal.

Florenz Ende des 15. Jh.

1309. **1310** (1891 und 1900). Grosse Töpfe mit blauer Verzierung: steigendes Tier und heraldische Lilie.

Deruta ca. 1510—1520.

1311. Grosse Schüssel. Auf dem Rande ringsum Schuppenornament. Innenbild: Christus mit dem ungläubigen Thoms; Inschrift auf Band: *beati qui nō(n) viderunt et crediderunt* („Glücklich, die nicht sehen und doch glauben").

1312. Ebenso. Auf dem Rande Ranken. Innenbild: der Engel der Verkündigung herabschwebend; Inschrift: *ave gratia plena dominus tecum.*

***1313**. Ebenso. Auf dem Rande Ranken und Schuppen. Innenbild: eine Frau auf einem Holzstuhle sitzend liest in einem Buche, mit dem rechten Arme drückt sie einen Knaben an sich. Genaue auch in der Grösse übereinstimmende Kopie nach einer Madonna Marc Anton's (Bartsch, Nr. 48), wozu die Handzeichnung Rafael's in der Sammlung der Prince Edward Hall, London, vorhanden ist. Hinzugefügt ist auf der Schüssel die Bandinschrift: *per dormire nō(n) se aquista* („im Schlafe kann man nichts lernen"), aus der wohl zu schliessen ist, dass der Schüsselmaler die Lesende nicht als Madonna aufgefasst hat.

1314. Ebenso. Auf dem Rande Ranken und Schuppen. Innenbild: grosses weibliches Brustbild mit der Bandschrift: *ibit*



Nr. 1313. Deruta. Madonna nach Raphael.

ad giminos (statt *geminos*) *lucida fama pollo* (statt *polos*), „ihr heller Ruhm wird bis an beide Pole dringen". Die Verschreibungen zeigen, dass der Schüsselmaler nicht selbst Latein konnte.

1315. Ebenso. Innenbild: Sphinx, die rechte Tatze auf eine Schriftrolle legend.

Gubbio um 1520.

In Gubbio erfand der Hauptmeister dieser Fabrik, welcher auch seine Teller meist mit seinem Namen zeichnet, Giorgio Andreoli, zu dem glänzenden Gelb noch ein leuchtendes Rubinrot. Seine Malereien sind ausserdem hervorragend schön gezeichnet.

1321. Teller. Auf der Rückseite bezeichnet: *1529 M^o^ G^o^ da Ugubio.* Darstellung nicht gedeutet: ein Mann rechts begrüsst zwei von links kommende; im Hintergrunde Landschaft mit Gebäuden. An den Gewändern zweier Männer und den Dächern der Häuser ist das berühmte Rot verwendet.

***1322.** Ebenso. Auf der Rückseite Rest der Bezeichnung: *1523 Mo* . . Dargestellt ist die mystische Schwinge des Dionysos. Zwei Satyrn, der eine bärtig mit einer Fackel, der andere jugendlich bartlos, schaukeln den kleinen Dionysos im *liknon*, der antiken Getreideschwinge, als seiner Wiege. Dasselbe Gerät, mit Früchten gefüllt, erscheint auf dem römischen Terrakottarelief in *Schrank XXVI*, das eine Mysterienszene darstellt. M. Giorgio hat auf seinem Teller einen Stich Marc Anton's (Bartsch Nr. 230) kopiert, der seinerseits die Schmalseite eines römischen Sarkophags als Vorbild benutzt hatte.



Nr. 1322. Gubbio. Die mystische Schwinge des Dionysos.

1323. Bruchstück einer grossen Schüssel. Auf dem Rande Schilde, Helme und Arabesken. In der Mitte phantastischer Kandelaber, von dem je ein Engel nach links und rechts abspringt. Farben: Blau und Glanzkupfer.

1324. Deckel mit ähnlicher Randverzierung, viel Rot, bezeichnet 1517.

1325. Deruta oder Gubbio. Schüssel mit Ranken verziert, in der Mitte Stern.

Faënza, Blütezeit 1530—1540.

1331. Fabrik Casa Pirota. Mittelstück einer grossen Schüssel. Anbetung der Könige. Farben blau, gelb, grün; einiges mit Weiss gehöht.

1332. Schüssel. Aktäon, weil er Diana im Bade gesehen, wird in einen Hirsch verwandelt und von seinen Hunden zerrissen.

1333. Gebuckelte Schüssel. Der Sündenfall. Adam aus Rafaels Komposition in den Loggien kopiert.

1334. Kleine Schüssel mit dreieckigen bemalten Buckeln. Auf der Rückseite die Jahreszahl „1543".

1335. Becher in Gestalt eines Pinienapfels.

Urbino, Blütezeit 1530—1550.

1341. Bruchstück einer tiefen Schale mit Löwenfüssen. Im Innern Jupiter, von Venus gebeten, sendet Merkur zu Psyche; ringsum Reste einer Götter-Versammlung. Feinste Malerei der Urbinatischen Blütezeit.

1342. Fliese, mit grossem männlichen Kopf in breiter schöner Ausführung.

1343. *1344. Schüsseln mit der Geburt des Adonis nach Ovid's Metamorphosen: Myrrha, von ihrem Vater vertrieben (1344), wird in einen Baum verwandelt, aus welchem alsdann Adonis entspringt.



Nr. 1344. Urbino. Die Geburt des Adonis.

1343 ist Schule des Xanto Avelli, des Hauptmeisters von Urbino.

1345. Schüssel. Austreibung aus dem Paradiese. A. d. Rücks. „*J primi parenti per la disubedientia espulsi dal paradiso.*" Die Gestalten von Adam und Eva nach einem Kupferstiche H. S. Beham's. Der Engel nach Rafael (Loggien).

1346. Schüssel. Kleobis und Biton fahren ihre Mutter zum Tempel. Rücks. „*Cleobis et Biton quádo* (= *quando*) *tirarono la Matre al tempio di Giunone.*"

1347. Teller (Cul. Samml.) wahrsch. Urbino. Diana mit ihren Gefährtinnen. Rücks. „*Diana cō le companie 1545.*"

Verschiedene Fabriken.

1348. Gebuckelter Teller, wahrsch. Venedig, Mitte d. 16. Jh. Der Mannaregen. Rücks. „*La Manna*".

1349. Teller, wahrsch. Venedig, Mitte d. 16. Jh. Auf dem Rande Amoretten und Ranken, in der Mitte Apollo Violine spielend.

1350. Schüssel, wahrsch. Rimini, Mitte d. 16. Jh. Darstellung ungedeutet: Von links kommen zwei Männer, der jüngere mit einer klaffenden Wunde am Unterschenkel, rechts treten ihnen drei andere lebhaft erstaunend entgegen. Vorn Schafe und ein Hund.

1351. Teller, wahrsch. in Urbino gemalt und in Gubbio mit Metalllüster retouchiert, Mitte d. 16. Jh. Darstellung: Pasiphae mit ihrem Vater aus dem Hause tretend, erblickt den von Poseidon gesandten Stier; Amor schiesst von oben einen Pfeil auf sie.

1352 (1892). Paduaner Krug, gebuckelt, grünlich und braun, 15. Jh.

1353 (1900). Bunter Krug, 16. Jh.

1354 (1892). Hohes Apothekergefäss (sog. Albarello), Caffagiolo, mit Blattornamenten, blau, weiss, gelb.

1355 (1900). Kleiner Teller blau und gelbbraun.

1356—1358 (1891 und 1896). Rhodische Fayencen, 16. Jh. Krug und 2 Teller, verziert in der Art der persischen Fliesenmalerei.

B. Deutsches Steinzeug. (Cul. Samml.)

(Schrank LXXV.)

Die hart wie Stein gebrannte Tonware ist im 16. Jahrhundert in verschiedenen rheinischen Fabriken so künstlerisch behandelt worden, dass sie für die Gestaltung und Verzierung derartiger Erzeugnisse mustergültig dasteht.

Der harte Brand ist schon im früheren Mittelalter geübt und auch die Formen der Gefässe schliessen sich an die voraufgegangener Jahrhunderte an. Vom 14. Jahrhundert an können wir in Siegburg die Herstellung dieser Tonwaren konstatieren. Es sind zunächst kleine Krugbecher, bauchig, mit langem geraden oder trichterförmigen Hals und einem Henkel; meist blos durch horizontale Riefelungen, zuweilen auch durch eingepresste Medaillons verziert (Nr. **1365—71**). Allmählich werden grössere Gefässe, Prachtkrüge und Trinkkannen, hergestellt, deren auf-

gepresste Wappen zeigen, dass sie zu Geschenken in vornehmen Kreisen benutzt wurden. Die rheinischen Fabriken hatten in diesem Artikel einen grossen Export, besonders durch die Kölner und holländischen Kaufleute, weshalb die ganze Tonware vielfach Kölner Steinzeug oder *grès de Flandre* genannt wurde. Aber im ganzen 15. und 16. Jahrhundert ist die Herstellung auf die Rheinlande beschränkt, auch die grossen braunen Humpen z. B. mit dem hannoverschen Stadtwappen (im Vaterl. M.) sind nachweislich in Raeren gemacht; erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts hat sich die Kunst vom Rhein nach den Niederlanden und nach Frankreich ausgebreitet.

Die vornehmste Fabrik ist immer Siegburg gewesen. Hier wurde das fast reinweisse Steinzeug gebrannt, dessen Erzeugung Fabrikgeheimnis blieb. Bezeichnend für Siegburg sind 3 Formen: die eiförmigen Becher mit engem Hals und Fuss (Nr. **1365—71**), die hohen geraden, oben sich verengenden Pinten oder Schnellen (Nr. **1372—75**) und die Schnabelkannen (Nr. **1376**). Die Verzierung bilden bald biblische, bald mythologische, bald allegorische oder Wappen-Darstellungen, immer mit den feinsten Renaissance-Ornamenten umrahmt. Diese Verzierungen sind in eine auf den fertigen Krug besonders aufgesetzte Tonschicht eingepresst, teils mit Ton-, teils mit den schärferen Holzmodeln, und vielfach mit der Hand nachgearbeitet. Die Glasur ist immer nur sehr dünn aufgetragen, um die Schärfe der Prägung nicht zu beeinträchtigen, und oft auch ganz weggelassen.

Ob die Monogramme, welche sich häufig finden, z. B. *H. H.* oder *C. K.* sich auf den Töpfer beziehen oder auf den Künstler, welcher die Zeichnung entworfen hatte, ist noch nicht ausgemacht. Daher lassen sie sich auch nur schwer mit irgend welchen bekannten Töpfer- oder Künstlernamen identifizieren.

In der Blütezeit der Siegburger Tonfabrikation war

es Sitte geworden, die besseren Stücke mit der Jahreszahl zu versehen. Dies ist besonders von 1570 bis 1610 geschehen. Vom Jahre 1632 ab litt Siegburg so sehr durch den 30jährigen Krieg, dass die Töpferei rasch ihr Ende erreichte und nun auf die nassauischen Orte, besonders Höhr und Grenzhausen, überging.

Den Siegburger Fabrikaten am nächsten stehen aber die von Raeren. Hier wird ein graues oder bräunliches Steinzeug hergestellt, besonders in Gestalt grosser bauchiger Krüge, um deren Mitte sich ein Gürtel mit bildlichen Darstellungen (Bauerntanz, Musen) zieht.

In den nassauischen Fabriken ist die Tonerde zumeist grau mit blauer und teilweise auch dunkel-roter Bemalung. Hier hat sich der Betrieb ziemlich ununterbrochen bis heute erhalten.

1360 (1900). Pingsdorfer Scherben des 9. Jh., hellgelber sandiger Ton mit roh aufgemalten Verzierungen. Ausgegraben in Pingsdorf bei Köln i. J. 1898.

1361—1364. Rohe rheinische Krüge des 14. und 15. Jh., grau oder braun, mit schwacher Glasur, meist nur geriefelt.

Siegburg.

1365—1371. Kleine Siegburger Becher, zum Teil mit eingepressten Medaillons.

1372. Grosser Siegburger Krug, bezeichnet *H. H. 1570.* In drei Reihen übereinander je drei gleiche Bilder:

Oben: Christus mit der Samariterin am Brunnen. Unterschrift: *dat-fraigen-an dm-puicht ioa a.* („Das Fragen an dem Brunnen, Ev. Joh. 4").

In der Mitte: Frauengestalt bezeichnet *Helena 1570.* Sie hält in der Rechten einen Schild mit dem Kölner Wappen: Reichsadler und drei Kronen; in der Linken den Kreuzesstab. Im Hintergrunde Landschaft. Unten das Zeichen *H. H.*

Unten: Christus vor einer Hüttentür predigt einem Hirten; in einer Klappe der Tür wird der Kopf eines Mannes sichtbar; zwei andere in Mönchskutte versuchen durch die Wand und das Dach einzubrechen. An dem Türbalken die Inschrift: *Johannis X.* Das Bild illustriert Christi Worte Ev. Joh. 10: „Wer nicht zur

Tür hinein gehet in den Schafstall, sondern steiget anderswo hinein, der ist ein Dieb und ein Mörder."

1373. Siegburger Krug, bezeichnet *H. H. 1573.* In der Mitte das Wappen der kaiserlich römischen Majestät, darunter 1573, in den Ecken *H. H.* Links das Wappen von Spanien und Portugal. Rechts oben zwei Gestalten, bezeichnet *Iustitia* und *Pax 1573.* Rechts unten das herzogliche Wappen von Jülich und Cleve, gehalten von den Gestalten der *Misericordia* und *Veritas.*

1374. Schnelle, bezeichnet 1589, mit sechs Wappen und drei historischen Gestalten in folgender Ordnung: oben Wappen von Augsburg, von Cöln, von Nürnberg mit der Zahl 1589; in der Mitte *Iosua 1589*, *Alexander 1589*, *Davit*; unten Wappen von Braunschweig (Herzog Erich), des Kurfürstentums Sachsen, des Herzogtums Württemberg.

1375 (1903). Schnelle mit dreimal wiederholtem grossen braunschweigischen Wappen. Oben: *Braunschwig*, unten: *C K.*

1376 (1902). Schnabelkanne mit Vögeln, Ranken, Köpfen verziert.

1377. Zwei Hostienlöffel mit figürlichem Griff.

Raeren.

1381. Grosser Krug von Meister Balder Menniken 1579. Darstellung der Astrologia, der sieben Haupttugenden und der neun Musen mit folgenden z. T. fehlerhaften Beischriften: *Astrologia . Fides . Caritas . Spes . Iusticia . Prudencia . Temperatia . Fortitudo . Pelpomene . Tialia . Eut . Terdsichorie . Clio . Poli . Caliope . Erato . Urana . — novem.*

Unter den Figuren die Inschrift:
Bei mei Mester Baldem Mennikin Potenbecker wohnende toten Raren in Leiden en Gedolt Anno Dusent 1579.

1382. Grosser Krug, bezeichnet *W. Z. 83.* Darstellung des Bauerntanzes nach H. S. Beham. Inschrift:
Gerhet[1]) *: du : mus : daper*[2]) *: blasen : so : danssen : dei : Buren : als : weren : si : rasen frs uf*[3]) *spricht Bastor ich verdanz di kap mit Kor*[4]).

1383 (1900). Mit ähnlichem Tanzfries; auf der Schulter Kerbschnitt. Bez. *H H.* Zwischen den Figuren die Buchstaben der Inschrift:

---

1) Gerhard. 2) tapfer. 3) frisch auf. 4) Chorrock.

Juche die Hochzeit *Na kumer fort hen*
machet lustige Leut *Ze zwen kipchen*

1384 (1902). Kanne. Um die Leibung die Wappen und Brustbilder der 7 Kurfürsten in Arkaden; neben dem letzten die Jahreszahl 1603. Unter dem Ausguss bärtige Fratze; auf der Schulter Rosetten in Zickzack. Auf dem Zinndeckel *H. W.* graviert.

1385. Kleiner Krug mit Medaillonköpfen um die Leibung.

Nassau.

1390. 1391. Rundgruppen. Madonna mit Kind stehend, und Madonna mit dem toten Christus auf dem Schosse.

1392. Bauchiger Krug mit Zinndeckel.

1393. Bauchiger Schoppen.

1394. Cylinderförmiger Schoppen mit 3fach wiederholter Stadtansicht, unterschrieben *Donaw.*

1395. Desgl., niedrig, auf dem Zinndeckel *IHIM* graviert.

Verschiedene Fabriken.

1400 (1896). Grosser Nürnberger Krug, 17. Jh., mit eiförmigem Körper, cylinderförmigem Hals und Fuss; dunkelbraun glasiert, die Leibung mit Palmetten in hohem Relief geschmückt. Um den Hals in grossen Relief-Buchstaben die zweireihige Inschrift: *Drinckh und is, Gottes nich vergis. I H.*

1401 (1892). Creussener Schoppen, niedrig cylinderförmig, schwarzbraun, mit eingepresster Kerbschnittverzierung. Auf dem Zinndeckel *J A M H 1633* und eine Scheere graviert.

1402 (1892). Danziger Krug, 17. Jh. Auf der Leibung die Taufe Christi in einem Zweigkranze; auf dem Zinndeckel *J. K.*

1403. Birnförmiger blauer Becher mit Zinndeckel.

1404. Pfeifenkopf, gelbbraun glasiert. Darstellung Lots mit seinen Töchtern.

1405. Grünglasierte Tonplatte mit dem Brustbilde Friedrichs des Weisen. Rest der Inschrift: *Frideri* . .

1410 (1899). Form mit 6 Brustbildern in Arkaden für den Fries eines Kruges. Wahrscheinlich Raeren. (Vgl. Nr. 1384.)

1411. Form für kleinen Ornamentfries, wahrsch. Raeren. (Vgl. Nr. 1384 Halsornament.)

1412. 1413. Terrakotten von Bauten. Liebespaar (ital. 14. Jh.) u. männl. Kopf.

1414—1416. Drei kleine Köpfe, 1414 ital. 16. Jh.

1417. Madonna m. d. toten Christus a. d. Schosse, bemalt. Westfälisch um 1500.

1418. Madonna mit Kind a. d. Schosse, reich bemalt und vergoldet. Portugiesisch, 17. Jh.

C. Delfter und andere Fayence.

(Schrank LXXVII.)

Infolge der Handelsbeziehungen, die grade Holland mit China und Japan unterhielt, entwickelte sich dort die Nachahmung der orientalischen Fayencen. Die älteren Delfter Arbeiten halten sich auch in den gemalten Darstellungen durchaus an ihre chinesischen und japanischen Vorbilder (Nr. **1400—1402**). Die besseren Stücke sind unterwärts fast immer mit der Künstlermarke bezeichnet. Die Arbeiten der guten Künstler werden vielfach von den geringeren nachgeahmt; so sehen wir Nr. **1405**, das von Cornelis Aelbrecht de Keyzer *(CK)* um 1668 gezeichnet ist, wiederholt in Nr. **1406** (bezeichnet *MP*), aber gröber in Farbe und Zeichnung. — Die Töpferei hat in Delft noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch geblüht und wird heute wieder fortgesetzt.

1420 (1897). Bunte Schale, rot, blau, Gold, gemalt von Adam Pynacker 1622—1673 (bez. mit verschlungenem *AP*). Innenbild: chinesische Landschaft; aussen: oben Borte, unten Blumenbüschel und Gräser aus dem Boden wachsend.

1421. 1422 (1893). Zwei grosse bauchige Tintenfässer, Anf. d. 17. Jh., chinesische Landschaften mit Staffage. (Eigentum des kgl. Staatsarchivs zu Hannover.)

1423—1425 (1893). Schüsseln von Cornelis de Keyzer. Marke *CK*.

1426 (1893). Schüssel, Nachahmung von 1405; Marke *MP*, d. i. *Pieter Parée in de Metalen Pot.*

1427—1429 (1893). Drei Schüsseln mit gleichem Muster (in der Mitte grosser Baum) in verschiedener Ausführung. Zeichen bei 1407 Tonpfeife, bei 1408 Stern, bei 1409 $\frac{A}{PVMV}$, d. i. *Petrus van Marum.*

1430 (1893). Grosse Schüssel. Blumenvase. Zeichen: Vogelklaue.

1431 (1893). Bunte Schüssel.

1432 (1893). Teller mit dem Bildnis Wilhelm's V. von Oranien. Zeichen: Tonpfeife.

1433—1436 (1897). Kleine Teller.

1433. Seestück. *De Vloot Zeylt Binnen.*

1434. Netzflicken. *boete der nette.*

1435. Allegorie. *Godsdienst en Vryheyd* alz zwei weibliche Figuren unter einem Fruchtbaum. Neben einem rauchenden Altar links die Jahreszahl 1759.



Nr. 1438. Delft. Sparbüchse von 1719.

1436. Mit Wappen. Hinten *PVI.*

1437 (1900). Grosse Schüssel mit viel Violett und Gelb am Rande. Im Spiegel: Petrus auf dem Meere wandelnd von Christus gerettet.

***1438** (1897). Sparbüchse, kugelförmig mit Tellerfuss. Um die Leibung Spaziergänger und Knaben, die Drachen steigen lassen. Unter dem Fuss *Anna de Ruiter 1719.*

1439 (1898). Butterdose, unten *IB* mit Stern.

1440 (1896). Vase mit Vogeldeckel. Vorn Landschaft. Unter dem Fusse *Puyn.*

1441 (1897). Bauchige Vase ohne Deckel. Distelpflanzen.

Wrisbergholzen, zwischen Alfeld und Hildesheim, von dem hannoverschen Minister Rudolf Johann v. Wrisberg um 1730 gegründet, ist neben Münden die einzige hannoversche Fayence-Fabrik von einiger Bedeutung gewesen, aber in ihrer Wirksamkeit leider noch so gut wie unbekannt. Sie hat sich anscheinend eng an Delft angeschlossen und interessiert durch den feinen Geschmack in Form und Ornamentik.

Die kleine bei uns zusammengestellte Gruppe hat

sich an die grosse prächtige Vase der Kestner'schen Sammlung Nr. **1450** ankrystallisiert. Der Graf Wrisberg auf Wrisbergholzen hat den grossen Schüsseldeckel Nr. **1451** geschenkt und der Kunstgewerbe-Verein (Leibnizhaus) die weiteren Stücke Nr. **1452—1454** zur Verfügung gestellt.

Ausser dem unbezeichneten Deckel **1451** tragen die Stücke sämtlich das Fabrikzeichen *W R* mit einem weiteren Zeichen oder einer Zahl darunter.

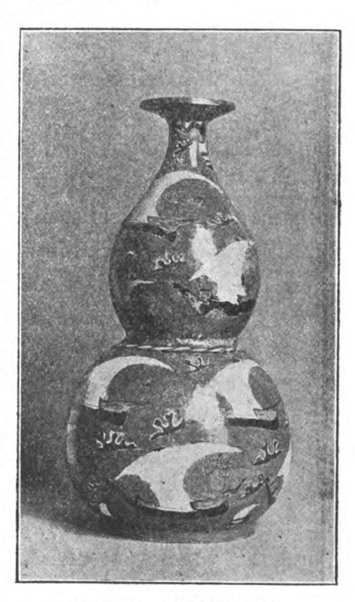
1450. Grosse Vase mit Deckel, chinesische Form: ein Ei auf hohem achteckigen Fuss mit ebensolchem Hals und breitrandigen Hutdeckel. Um den Körper unten Erdboden, aus dem Gräser und Blumenbüschel aufwachsen (s. Delft Nr. **1421**), oben orientalisch stilisiertes Gehänge. Blau und weiss.

1451 (1902). Deckel einer grossen Suppenschüssel, dem Rokoko-Metallstil nachgeahmt, blau und weiss. Unbezeichnet.

1452. Vase, eiförmig, mit Fuss und Hals; das Muster ähnlich **1450**, ist deutlich von der Papiervorlage durchgeprickt.

1453. Grosser Schoppen, blau, gelb und lila. Vorn in Kartusche Landschaft. Auf dem Zinndeckel Medaille der *Maria Theresia Hungar. Bohem. Reg. Archid. Austr.*

1454. Kleiner Schoppen, blau und weiss. Blumen in vierfache Blattbündel gefasst.



Nr. 1460. Mitteldeutsch. Schiffe auf See.

Einer wahrscheinlich mitteldeutschen Fayencefabrik entstammen die beiden interessanten Stücke unter rhodischem Einfluss:

***1460** (1902). Grosse Vasen in Kürbisflaschenform, Grund schmutzig grün, darauf die Fläche deckend zwischen roten Korallen zahlreiche Schiffe mit blauem Bug und weissem Segel.

1461 (1895). Fayence-Ofen 18. Jh., weiss, mit Zierrat und Bildern in Relief. Aus der Apotheke am Neustädter Markt.

Die Mündener Fayence, sowie einige Stücke einer dritten hannoverschen Fabrik: Aumund bei Vegesack, beherbergt das Leibnizhaus (Schmiedestrasse).

D. Porzellan.

(Schränke LXXVI und LXXVIa.)

Im Gegensatz zu Fayence und Steinzeug wird Porzellan aus einem feinen, viel Kaolin enthaltenden Ton hergestellt, der das Material auch im Bruche schneeweiss erscheinen lässt und die Herstellung sehr dünner Wandungen erlaubt.

Joh. Friedr. Böttger, ein findiger Apotheker (geb. 1685, gest. 1719), von August dem Starken zum Goldmachen engagiert, erfand statt dessen das Porzellan. 1710 wurde die erste Fabrik in Dresden gegründet und noch in demselben Jahre nach Meissen verlegt. Sie ist die Mutterstätte für alle weiteren Gründungen in Europa geworden und hat auch die erste Rolle unter ihnen beibehalten.

Böttger selbst hat hauptsächlich feine rotbraune Ware hergestellt, so hart, dass die Verzierungen, wie bei Glas, mit dem Rädchen eingeschliffen sind (Nr. **1470**). Daneben hält sich die Fabrik in der ersten Periode an die Nachahmung chinesischer und japanischer Vorbilder.

Erst in der zweiten Periode 1740—1776 entwickelt sie im Rokoko-Stil ihren eigenen Charakter, der dann für Porzellan überhaupt bezeichnend und vorbildlich geworden ist. Ihre Höhe erreicht sie um 1766, wo sie mit 731 Angestellten eine Jahreseinnahme von 221 500 Talern erzielte.

Aus dieser Zeit (1765) ist ein gedrucktes Preisverzeichnis erhalten, das einen lehrreichen Einblick in die umfassende Produktion der Fabrik gewährt. Im Vorder-

grunde stehen die Kaffee- und Tafelservice, es folgen die »Diversen Porcellaine« als Waschbecken und Kannen, Schreibzeuge, Uhrgehäuse, Glocken, dann »Galanterien«: nämlich Riechfläschchen, Degen- und Messergriffe, Knöpfe, Nadelbüchsen; schliesslich die unzähligen Figuren und Gruppen: Gestalten aus der antiken Götterwelt, der alten Geschichte, der Bibel, oder Allegorien, oder Szenen aller möglichen Art aus dem täglichen Leben. Grade auf diesem Gebiete hat Meissen dank der Berufung des vorzüglichen Bildhauers Kändler (1731) so Bedeutendes geleistet, dass seine Gestalten zu den besten Leistungen der Kleinplastik aller Zeiten gehören.

In dieser Periode tritt die Blaumalerei sehr zurück, wird sie nur noch für Gebrauchsgeschirr verwendet (Zwiebelmuster). Für das feinere herrscht die Bunt- und Goldmalerei in höchst geschmackvoller Anordnung. Auf den grossen Flächen wird ein Feld in Rokoko-Rahmen (*Rocaille*) ausgespart und mit Blumen oder Watteaufiguren gefüllt, die Zwischenflächen werden vielfach mit einem Schuppenmuster („*Mosaik*") bedeckt oder dies Muster wird wenigstens an den Rändern der Gefässe entlanggeführt.

Mit der Übernahme der Fabrikleitung durch den Grafen Marcolini (1774) musste der blühende Rokokostil der antikisierenden Richtung weichen, die schon seit 10 Jahren der Maler C. W. E. Dietrich angestrebt hatte.

Er meinte, dass bisher »lediglich nach modernen Phantasien gearbeitet und das wahre Schöne und Antike ausser Acht« gelassen sei. So wurden der Technik die Flügel beschnitten. Das Porzellan, dessen Stärke darin besteht, dass es mit Leichtigkeit die phantastischsten Formen hergibt, musste sich den für ganz anderes Material, zumeist Stein erfundenen strengen Linien anbequemen, und an Stelle der leichten, für die zierlichen Gefässe eigens geschaffenen Dekoration trat die ebenfalls für ein ganz anderes Gebiet ausgebildete Bilder- und Bildnismalerei.

Als Marke hat die Fabrik in der ersten Zeit *KPM* (Kgl. Porz.-Manufaktur) oder *KPF* (K. P.-Fabrik) oder *MPM* (Meissener P.-Man.) gebraucht, erst seit 1726 die gekreuzten Kurschwerter, und zwar seit 1763 mit einem Punkt, seit 1774 mit einem Stern dazwischen.

In Wien ist schon 1718 eine Porzellanfabrik von Meissen aus gegründet worden, die aber erst im Empirestil (seit 1784) Eigenartiges und sehr Geschmackvolles geleistet hat. (S. Nr. 1531.)

Als Ableger von Meissen folgte bald Höchst (1746), von Wien: Nymphenburg, Ludwigsburg; und Höchster Leute wiederum haben den Betrieb in Fürstenberg und Berlin in Gang gebracht, die beide in der Sammlung durch eine Reihe von Stücken vertreten sind.

Fürstenberg a. d. Weser oberhalb Höxter ist schon um die Mitte des 18. Jh. durch den Herzog Karl von Braunschweig begründet, aber erst um 1770 zur Blüte gekommen. Es hat vielfach ältere Arbeiten (Elfenbeine, Bronzen, auch Meissener Porzellan) nachgeahmt, zeichnet sich aber aus in der Malerei durch eine selbständig entwickelte Landschaft und in der Skulptur durch die Porträtbüsten von Zeitgenossen, die Rombrich (seit 1758) und Schubert, sowie mehrere Reiterstatuetten (Friedr. d. Gr., Joseph II, Karl I. v. Br.), die Schubert allein (1778—1804) modelliert hat. Die Fabrikmarke ist ein blaues cursives *F*.

Berlin wurde 1750 zunächst als privates Unternehmen gegründet, 1763 von Friedrich d. Gr. angekauft. Da Meissen durch den 7jährigen Krieg sehr gelitten hatte, zogen mehrere tüchtige Leute von da nach Berlin und brachten die neue Fabrik rasch in die Höhe. So lehnt sie sich im Ganzen stark an Meissen an, dessen glänzende Rokoko-Periode freilich schon zur Neige ging. Berlin hat ein leuchtendes Rosenrot vor Meissen voraus, malt gern in einer Farbe — *en camayeu* — in Eisenrot und steht in geschmackvoller Anordnung des Ganzen und Verteilung

der Farben vielfach an der Spitze. Die Fabrikmarke ist ein blaues Szepter.

Wedgwood ist der Name eines Mannes (geb. 1730, gest. 1795), der die alte Fayencefabrik von Staffordshire in England zur höchsten Blüte gebracht hat. Das neue Material, mit dem er so grossen Erfolg hatte, ist kein eigentliches Porzellan. Vielmehr erzeugte er zuerst eine basalt-schwarze Masse (Egyptian black), indem er feinen Ton mischte mit gepulvertem Eisenstein, Eisenocker und Manganoxyd. Die daraus gefertigten Gefässe verzierte er in Relief. Dann stellte er von 1781 an Jasper-Vasen her (aus Schwerspath, Töpferton, gepulvertem Feuerstein und kohlensaurem Baryt), deren Masse sich durch und durch färben liess. Er färbte die Gefässe gewöhnlich blau und besetzte sie mit weissen Reliefs, die J. Flaxmans Künstlerhand formte. Als dritte Gattung fertigte er schliesslich Bamboo-Ware (cane colour) gelbbraun, besonders als Thee- und Kaffeegeschirr.

Sämtliche Erzeugnisse Wedgwoods halten sich im antikisierenden Stil, aber in so feiner Nachempfindung und Neubelebung, dass ein wirklich künstlerischer Eindruck entsteht.

Sie haben durchweg den Stempel *WEDGWOOD* unter dem Boden.

Meissen.

1470 (1903). Viereckige Zuckerdose, braunrot, von Böttger, mit eingeschliffenen Verzierungen.

1475 (1898). Ganzes Kaffeeservice: Platte mit Kaffee- und Milchkanne, Zuckerdose und 2 Tassen. Verzierung: Watteaufiguren und goldenes Schuppenmuster am Rande.

1476. 1477 (1903). Zwei Teekännchen, kugelförmig, mit Watteaufiguren in Rokoko-Rahmenwerk (Rocaille).

1478 (1903). Bouillontasse mit Deckel, ähnlich verziert, mit grünen Zweighenkeln.

1479. 1480 (1903). Zwei Tassenköpfchen ohne Untersatz, mit kleinen Figuren in Landschaft.

1481 (1901). Kaffeekanne hoher Form. Watteaufiguren in Rocaille. Grund bedeckt durch blaurote Schuppen mit Goldkreuzen darauf.

1482 (1896). Riechfläschchen, platt, ähnlich verziert.

1483 (1904). Teller. 3 Landschaften in Rahmen a. d. Rande, im Spiegel Blumen. Marke: Schwerter mit Punkt (1763—1774).

1490 (1895). Tasse mit Untertasse. Königsblau und Gold. Brustbild Werthers, nach einem Stiche von Chodowiecki 1775.

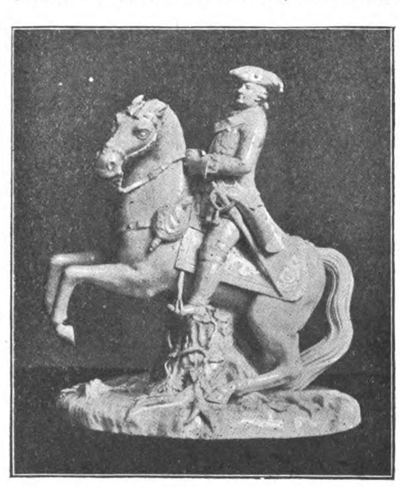
1491. 1492. Zwei kleine Biskuit-Vasen und Porträtbüste.

1495 (1893). Gruppe, unbemalt. Im Vordergrunde Verlobungsszene, im Hintergrunde der trotz seines Geldbeutels verschmähte ältere Liebhaber.

Fürstenberg.

1500—1502 (1902). Drei Tassen: Watteaufiguren; Vögel; Monogramm *A. A.* mit Krone.

1503 (1902). Teller mit zartem Relief auf dem Rande (Rahmen- und Gitterwerk), im Spiegel Vögel.



Nr. 1511. Reiterstatuette.

1505—1507 (1895). Drei Vasen in antiker Amphorenform. **1505** mit Blumen, die anderen mit kleinen braunroten Figuren in der Art antiker Malereien.

1510. Biskuitbüste: Herzog Ferdinand von Braunschweig, der grosse Feldherr (1721—1792). Modelliert von Rombrich oder Schubert.

***1511** (1903). Reiterstatuette: Herzog Carl I. von Braunschweig (regiert 1735—1780).

1512 (1899). Desgl. (aber neue Ausformung) Friedrich d. Gr., modell. von Schubert.

1513 (1897). Statuette: Bacchus, nach einem Werk des Sansovino (Gesch. des Herrn Archit. Lüer).

Berlin.

1520—1522 (1902). Zwei Tassen und eine viereckige Teedose mit Watteaufiguren und blauroten Schuppen am Rande.

1523 (1902). Teller mit durchbrochenem Rand: Gitterwerk mit Vergissmeinnichtblüten auf den Kreuzungen. Im Spiegel Blumen.

1524. 1525 (1903). Zwei Teller mit wenig Relief und Vergoldung auf dem Rand, Blumen im Spiegel.

1526 (1899). Teller, Watteaufiguren, einfarbig in Eisenrot — *en camayeu* — gemalt.

Verschiedene Fabriken.

1530 (1893). Vase, Rudolstadt, mit Watteaufiguren. Marke: Gabel.

1531 (1893). Vase, Wien, von antiker Form mit Stabwerk-Deckel, weiss und gold.

1532 (1901). Teller mit zartem Randrelief, im Spiegel Blumen. Frankenthal, Marke: schreitender Löwe.

1533 (1901). Teller, Rand aus durchbrochenem Gitter, im Spiegel Blumen. Höchst, Marke Rad.

1534. Kaffeekanne, (1902), Ansbach, weiss, mit Kopf unter dem Ausguss.

Wedgwood.

1540 (1891). Schwarze Kaffee- und Milchkanne (Egyptian black).

1541 (1894). Blaue Zuckerdose mit weissen Reliefs.

1542 (1903). Teekanne, gelbbraun mit schwarzen Reliefs (*cane colour*).

E. Glas. (Cul. Smlg.)

(Schrank LXXVIb.)

Was das Mittelalter konnte, hatte es zumeist schon vom Römertum ererbt, das hauptsächlich im Rheinlande eine reiche Glasindustrie entwickelt und auch schon Millefiori- und Fadenglas hergestellt hatte.

In der Renaissance haben Venedig und das benachbarte Murano diese feineren Techniken weitergeführt und in zarter Ausgestaltung der Formen und Verzierungen das Höchste erreicht.

Das Bemalen der Gläser mit Schmelzfarben ist erst um 1550 aufgekommen. Die prunkvollen grossen Humpen, wie die Adlergläser mit dem Reichswappen, sind vielfach so gleichartig, dass ganze Gruppen aus einer Werkstätte stammen müssen. Diese Werkstätten lassen sich aber bisher nicht nachweisen.

Als Nachzügler dieser üppig bunten Pokale treten um 1700 einfach weiss bemalte auf.

Im 18. Jh. erscheinen als Spezialität die eglomisierten Gläser. Bei ihnen sind zwei dünne Glasbecher in einander gesetzt und zwischen sie sind Goldplättchen gefügt, in denen die Darstellung durch Auskratzen gewonnen ist. In dieser Art hat man besonders kleine Jagdbecher hergestellt, weshalb auch die Darstellungen sich hauptsächlich mit der Jagd beschäftigen. Sie sind in der Regel kantig geschliffen, damit sich nicht ein Glas im andern dreht.

1550—1558. Deutsche und venezianische Gläser in verschiedener Form.

1559. (Kestn. Smlg.) Venezianische Schüssel aus Fadenglas. 16. Jh.

1560 (1900). Zwei kleine Murano-Gläser.

1561. Grosses Adlerglas. Auf der Brust des Adlers die Kreuzigung, auf den Flügeln 46 deutsche Wappen, zu oberst die der 7 Kurfürsten. *Das heilig Romisch Reich. Mit sampt seinen Gliedern 1579.*

1562. Engeres hohes Glas. Doppelwappen gehalten von zwei Frauen. *Katharina Knocken jürgen Rupers Eheliche Hausfrau. Anna Rupersin, Domina zu Hilwardes Hausen 1595.* Unten ein Bibelspruch.

1563. 1564. Deckel von ähnlichen Gläsern.

1565. Studierlampe des Herzogs Ernst August von Sachsen-Weissenfels mit seinem Wappen. *H. A. Z. S* (Herzog August zu Sachsen) *Anno 1677.* Kugelförmig mit Fuss.

1566. Grosser Römer, Fuss abgebrochen. Kleines Rundbild in Gold: Sonnenblumen nach der Sonne sich drehend. *Wo du wilt hin, da ich auch bin. 1697.*

1567 (1892). Humpen mit weisser Bemalung. Reiterbild Kaiser Leopold I. *Ihr Röm : Kay : May : 1702. Trincket mit Freuden und haltet euch bescheiden. Heinrich Schubert.*

1568. 1569 (1899 und 1901). Zwei eglomisierte Gläser mit Jagddarstellungen in zwischengelegte Goldblättchen eingekratzt.

F. Glasmalerei. (Cul. Smlg.)

Die Bemalung der Glasfenster hat sich entwickelt aus dem Gebrauch, sie zur Dämpfung des einfallenden Lichtes mit bunten Stoffen zu verhängen. Die Bemalung beginnt erst in der romanischen Zeit in Frankreich und ist zunächst rein ornamental. Von Frankreich aus wurde sie nach England und nach Deutschland übertragen. Zu den ältesten und schönsten deutschen Glasmalereien gehören die in der Stiftskirche S. Materniani zu Bücken a. d. Weser (13. Jh.). In der gotischen Architektur, in der gegenüber der voraufgegangenen romanischen die Wandflächen fast ganz verschwinden, bieten die Fenster die willkommenste Gelegenheit zur Betätigung des Malers. In die gotische Zeit fällt daher auch die Blüte der Glasmalerei.

Das Charakteristische für die Technik ist, dass das Glas gefärbt oder überfangen wird. Jede Farbe wird für sich ausgeschnitten und in Blei gerahmt und nur die Innenzeichnung mit Schwarzlot — später auch noch anderen Farben — aufgemalt und durch Brand befestigt. Daraus erklärt sich das schöne Durchscheinen und die unveränderliche Leuchtkraft der Farben.

In der Entwicklung folgen einander 1) Flächenmuster, 2) gotische Baldachine mit kleinen Figuren, 3) Figuren allein.

1600 fg. Blumige Flächenmuster, rot, grün, gelb und blau. 15. Jh.

1605 (1897). Kleine Scheibe. Anf. d. 14. Jh., angeblich von der Wartburg. Die Madonna mit Kind und *S. Johanes Bapdista* einander gegenüber unter Rundbögen.

1575. Oberteil eines Fensters, deutsch, 14. Jh. Unter hohem Baldachin und in reicher gotischer Umrahmung steht ein Heiliger als Deutschordensritter in Schuppenpanzer, lila Rock

und gelbem Mantel, mit umgegürtetem Schwert, in der R. die Lanze, die L. gestützt auf den hohen dreieckigen Schild, der als Zeichen ein schwarzes Kreuz trägt.

1577. Teil eines ähnlichen Fensters, 14. Jh. Zwei bärtige Könige mit Kronen und Reichsapfel in Nischen mit Baldachinen.

1578 (1899). Fenster, westfälisch, um 1500. Christus wird entkleidet.

1579. Fensterstück, Anf des 16. Jh. Ein Bischof mit Krummstab, Schwert und Buch in Rundbogennische.

1580. Kleines Fenster mit Wappen von Stadthagen. *B.* (= Bürgermeister) *undt Rath zum Stadthagen 1666.*

1581 fg. Verschiedene kleine, meist runde Scheiben.

1590. Kleines Bild, mit Gold hinter Glas gemalt. Anbetung der Könige *(Schrank L).*

G. Moderne Töpfe und Gläser.

(Schrank LIV.)

In unsrer Zeit ist besonders in Frankreich eine Bewegung aufgekommen, die alte feine Techniken wieder zu beleben sucht dadurch, dass wirkliche Künstler sich ihrer annehmen, dass sie neue Versuche machen, die dem Material und dem Zweck der Gefässe möglichst entsprechenden Formen und Verzierungen zu finden und sie innerhalb dieser Grenzen von Material und Zweck möglichst reizvoll zu gestalten.

Die Sammlung hat gelegentlich (meist 1898) einige Proben solcher Arbeiten erworben. Die ersten 3 Stücke bemühen sich nach japanischem Vorbild (s. unten japan. Fayencen) das Gefäss als aus wirklichem vornehmen Stein bestehend erscheinen zu lassen.

Steinzeug.

1600. Dalpayrat, Paris, schlanke Vase, braunrot auf grau.

1601. 1602. Bigot, Paris, Topf und Teller mit grau und bräunlichen Glasurflüssen.

1603. 1604. Dammouse, Paris. Grosse Vase grau mit blauen Schilflilien, und Kanne mit braunem Weinlaub und blauen Trauben.

Gläser.

1610—1612. Drei Gläser von Tiffany, Newyork, stark blau oder grünlich irisierend.

1613. Tulpenglas mit braunrotem Kelch und schmalem Blatt an hohem grünen Stengel.

1614 (1902). Schüssel, französisch, tiefblau irisierend, mit Landschaft.

VII. Anhang.

A. Fälschungen mittelalterlicher Kunstarbeiten.

(Schrank LII.)

Aus der Culemann'schen Sammlung, die 1887 für das damals erst projektierte Kestner-Museum erworben wurde, haben zahlreiche Stücke als unecht ausgesondert werden müssen. Solche »Sichtungen« kommen bei jedem Besitzwechsel oder auch nur Leitungswechsel einer Sammlung vor; nur pflegen dann für gewöhnlich die Verdammten in aller Stille zu verschwinden. Wenn bei uns beschlossen ist, sie am Tageslichte zu belassen, so geschieht es aus zwei Gründen:

Erstens sind diese Stücke in ihrem allgemeinen Eindruck wirklich schön. Sie sind eben nach ausgezeichneten echten Vorbildern gearbeitet und nur durch sehr genaue Prüfung von ihnen zu unterscheiden, eine Prüfung, die dann allerdings zu der Erkenntnis führt, dass die Originale doch noch eine gute Stufe höher stehen. Nicht besser kann man den eigenartigen Reiz, den geschlossenen Charakter der alten echten Stücke veranschaulichen, als wenn man den Versuch, sie heute nachzuahmen, daneben stellt.

Zweitens aber sind Fälschungen von der Art der unsrigen heute noch unerkannt in vielen Museen und Privatsammlungen vertreten und tauchen auch alle Augen-

blick im Handel auf.*) Eine allgemeine Reinigung kann nur erzielt werden durch rückhaltlose Aufdeckung und Zurschaustellung des Fälscherverfahrens.

Angezweifelt waren bald kleinere, bald grössere Teile der Culemann'schen Sammlung schon seit der Eröffnung des Museums. Aber die Anzweiflung ging bald zu weit, bald nicht weit genug, so dass ein fester Boden und feste Grenzen nicht gewonnen wurden. Erst der Nachweis der Fälscherwerkstatt mit ihren Vorbildern und ihrem Verfahren, der 1900 gelang, erlaubte eine reinliche Scheidung und machte sie damit nun allerdings auch zur Pflicht.

Ein hochangesehener und hochbetagter Juwelier in den Rheinlanden hat uns diese Werkstatt, die er selbst in seiner Jugend Jahre lang hat arbeiten sehen, geschildert.

In Aachen, sagte er, haben in den 1850er und 60er Jahren zwei Goldschmiedemeister, die er namhaft machte, und ein Graveur, der zugleich in Elfenbein schnitzte, »auf antik gearbeitet«. Er erinnert sich insbesondere, dass Weihrauchschiffchen, Kerzenstöcke, Leuchter, Mantelschliessen mit Email verziert hergestellt wurden. Die Vorlagen waren meist nur Abbildungen, zum Teil auch Originale und Gipsabgüsse. Gearbeitet wurde fleissig für den Diakonus Bock und den Pariser Sammler Spitzer.

Angesichts einer Reihe von Stücken unserer Metallarbeiten hat unser Gewährsmann sodann über den Unterschied zwischen alter und neuer Technik sich so eingehend und präzis geäussert, dass wir das Gespräch geradezu in Lehrparagraphen fassen können.

*) Genau von der Art unseres Leuchters Z. 36 sah ich 1903 im Museum zu Dijon zwei Stücke (Nr. 1380), von denen der Kastellan fest überzeugt war, dass sie aus der Kathedrale der Stadt (St. Benigne) stammten. Als ich mir aber den offiziellen Katalog zeigen liess, ergab sich, dass „das eine im Orient, das andere in Paris von Herrn Raoul de Saint-Seine gekauft und der Museumsgesellschaft 1865 und 1866 geschenkt" seien. Ähnliche Beobachtungen hat Graeven im Musée de Cluny zu Paris und — nach Abbildungen nnd Beschreibungen — für die Sammlung Spitzer und das Museum in Bordeaux gemacht.

1) Die Alten konnten ihre Emails, die schwer flüssig waren und eine grosse Hitze — 950 ° C. — beanspruchten, nur auf sehr dicken Kupferplatten herstellen. Deshalb konnte man auch kein Silber verwenden, das dabei geschmolzen wäre. Für die Fälschungen sind leichter flüssige Emails verwandt, daher die Dünnwandigkeit der Geräte, wie des Kastens Z. **31**, des Ciboriums Z. **33**, des Weihrauchschiffchens Z. **40**.

2) Das alte Email ist immer »wolkig«, und das Blau ist mattblau, während das neue, gut geschliffen, glasig klar ist und das Blau einen ultramarinfarbigen stechenden Ton hat. Daher sind die Buchdeckel Z. **25**. **26**, der Kasten Z. **31**, der Teller Z. **35** Fälschungen.

3) Das gefälschte Email hat viele langgezogene Risse, die am echten nicht vorkommen. Die Fälscher haben mit einer zu groben Schmirgelsorte ihre Produkte geschliffen, in die Ritzen hat sich dann Schmutz hineingesetzt und lässt sie stärker hervortreten (Buchdeckel Z. **25**, Mantelschliesse Z. **39**). — Oft haben die Fälscher auch, um ihre Sachen alt erscheinen zu lassen, die Emails gar nicht poliert (Platte Z. **34**).

4) Bei den falschen Emails ist der Grund meist durch Tremolierstich aufgerauht, um den Glasfluss fester zu halten, bei den echten ist er ziemlich glatt abgestochen. Daher falsch Z. **25**. **26**. **35**. **38**.

5) Bei den Fälschungen sind die Drähte, die das Filigranwerk bilden, nicht gekörnt, sondern mit dem Gewindeeisen gemacht (Z. **24**. **27**. **28**. **48**. **50**. **51**). Das Aussehen der echten Drähte lässt vermuten, dass die Alten höchstens zum Körnen der Drähte ein Instrument hatten, aus zwei Rädern bestehend, deren Lauffläche eine Hohlkehle mit eingepunzten Löchern war. Diese Räder wurden aneinandergespannt und der zugespitzte Metalldraht zwischen ihnen durchgerissen. Er konnte aber nur einmal diese Räder passieren, durch das heutige Gewinde geht er zwei-

mal, und so kann er an einzelnen Stellen eine doppelte Einkerbung erhalten, wie an Z. **27** b.

6) Die feste Löttechnik der heutigen Zeit kannten die Alten noch nicht. Das verdächtigt die stark befestigten Filigrane von Z. **24**. **27**. **28**, sowie das ergänzte Stück von Nr. **319**. — Bei dem Weihrauchschiffchen Z. **40** ist das Charnier gelötet statt wie bei den echten Stücken genietet.



Nr. 319. Echtes Emailwerk. Kestner-Museum.

7) Bei den kleinen runden Ciborien Z. **41** a. b. ist der Zylinder nicht aus einem Metallstreifen zusammengebogen, wie bei echten Stücken, sondern aus einem runden Metallstück gedrückt vermittelst Maschinen, die erst das 19. Jh. geschaffen hat.

Selbstverständlich verdächtigend ist galvanische Vergoldung, der Mangel an Abnutzungsspuren oder auch die künstliche Herstellung solcher Spuren, wie wenn z. B. bei Z. **35** am Rande das Gold durch Feilstriche entfernt ist.

Erschwerend kommen zu all diesen technischen Merkmalen aber bildliche Verstösse, die sich aus der mangelhaften Kenntnis und den mangelhaften Vorlagen der modernen Verfertiger erklären.

So trägt Thomas a Becket auf der Platte Z. **34** in der Szene, wo er vor dem Altar ermordet wird, eine Krone auf dem Haupte, statt einer Bischofsmütze, die ihm zukommt und die er auch auf allen echten Darstellungen hat.



Seitenteil von Nr. 319.

Auf dem Buchdeckel Z. **25** ist der auf dem Regenbogen thronende Christus unbärtig und barhäuptig, während er auf echten Werken aus Limoges, die Z. **25** nachahmt, immer Bart und Krone trägt.

Auf dem Buchdeckel Z. **26** hat er als Nimbus nur den einfachen Kreis, während ihm ein Kreuz darin zukäme.

Ebenso fehlt auf der Mantelschliesse Z. **39** dem

Christus der Kreuznimbus und der Maria das Kopftuch, das sie sonst selbst in der Glorifikation immer trägt.

Auf dem Kasten Z. 23 schultert die Gestalt, die als Gegenstück zu Petrus auftritt, eine Stange mit grosser Kugel am Ende, was offenbar das missverstandene Schwert des Paulus ist.

Diese sachlichen Fehler erklären sich aus der Herstellungsart der Fälschungen, die wir bei dem umfassenden Material nun auch ziemlich deutlich erkennen können.

Unter unsern Falsifikaten ist eins der schönsten Stücke eine silbervergoldete Mantelschliesse mit einem knieenden Geistlichen vor der Madonna in reicher gotischer Architekturumrahmung (Z. 48). Das Stück ist eine nur wenig veränderte Kopie nach einem Original im Aachener Domschatz. Solch ein Stück, in dem der Donator auftritt (der knieende Geistliche), ist natürlich Unikum gewesen. Ein Duplikat kommt schon an sich in den Verdacht der Fälschung; und die wird denn auch durch die modernen Schrauben an unserem Stück bewiesen.

Mit diesem Falsch-Stück wird aber die Verbindung zu Aachen geknüpft. Der Künstler, der unsere Kopie gemacht hat, muss das Aachener Original bei der ganzen Arbeit in Händen gehabt haben, und konnte das nur durch gute Beziehung zur Domverwaltung.

Unser Gewährsmann sagt, dass in der Werkstatt zumeist nur nach Zeichnungen oder Publikationen gearbeitet ist — daher die mancherlei Missverständnisse bei der Wiedergabe der Attribute u. s. w. — vielfach aber auch nach Originalen oder Abgüssen von solchen, die die Besteller brachten. So können wir in der Tat für eine Reihe von Stücken die Zusammenhänge nachweisen. Der verstorbene Dr. Bock hat eine Sammlung von Gipsabgüssen mittelalterlicher Kleinkunst besessen, die nach seinem Tode das Kunstgew.-M. in Düsseldorf erworben hat. Darin befindet sich z. B. auch der Abguss des frühchristlichen

Elfenbeinreliefs im Berliner Museum, von dem eine Bronzenachbildung in der Culem. Sammlg. ist. (Z. **13.**)

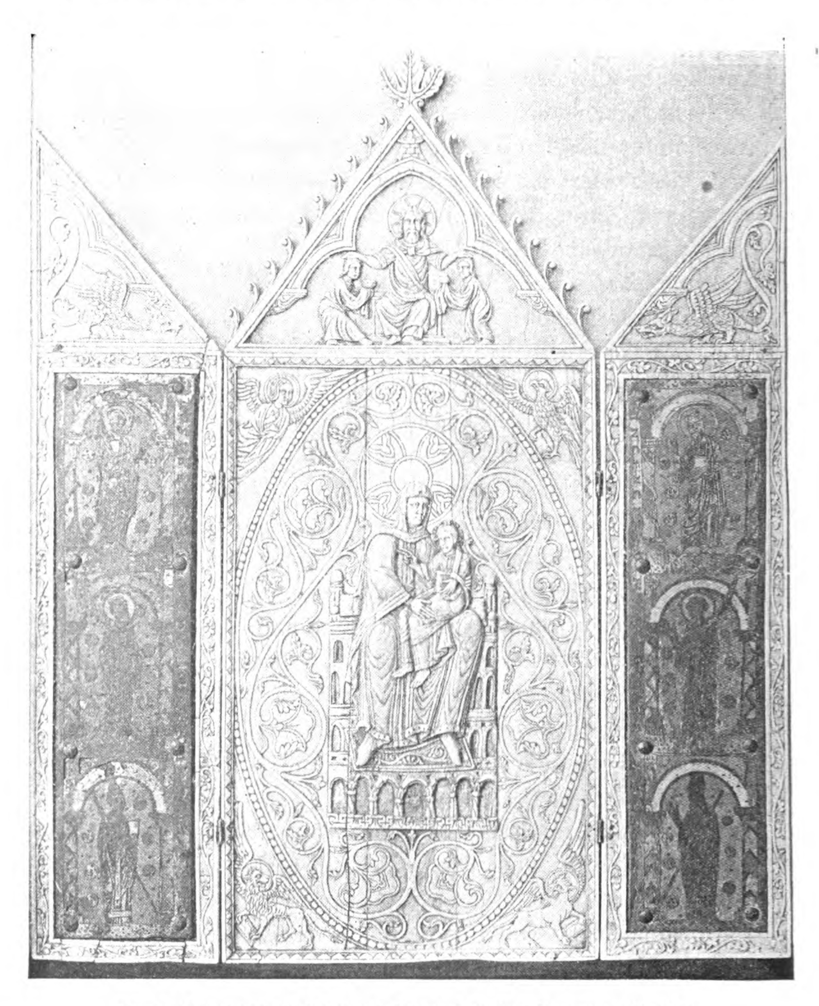
In einem andern Falle muss der 1853 in Köln ausgegebene Katalog der Sammlung Leven (s. Abb. hierneben) zusammen mit unseren Originalen: dem Hausreliquiar Nr. **319** und wahrscheinlich auch der Madonnaplatte Nr. **321** sich in der Werkstatt befunden haben, als man mehrere andere Stücke herstellte. Für das Mittelstück eines Elfenbeintriptychons (heute in Karlsruhe, Grossh. Kunstkammer, S. 105) benutzte man eine kleine Darstellung aus dem Katalog Leven: wie Jakob Ephraim und Manasse segnet, zur Füllung des Giebels, als Hauptbild aber kopierte man von dem Hausreliquiar die Szene, wie die hlg. drei Könige zu Fuss auf die Madonna zuschreiten, nur verfehlte man hierbei in manchen Einzelheiten den alten Charakter, z. B. darin, dass auf dem Original die Madonna auf einem von Wolken gestützten Regenbogen sitzt, während in der Elfenbeinnachbildung ein unmöglicher Thron auftritt. Ist der Zusammenhang zwischen der Elfenbeintafel und unserem Emailwerk gefunden, so wird leicht ersichtlich, dass auch das Türmchen ganz in der Giebelspitze aus der Spitze des Seitenteils unsers Reliquiars genommen ist (Abb. S. 101). Die Flügel, die man diesem Mittelstück anhing, waren echte byzantinische Elfenbeintafeln.



Aus Katalog Leven: Jakob segnet Benjamin und Manasse.

Man fabrizierte dann aber gleich noch ein zweites grosses Triptychon, nämlich das unserer Sammlung, wie es die Abb. auf S. 104 darstellt, das heute aber zerteilt ist in die Nummern **5. 302** und Z. **1.** In den Giebel setzte man dieselbe Darstellung aus dem Leven'schen Katalog, auch mit dem Türmchen von unserm Reliquiar Nr. **319**,

in die Mitte des Ganzen aber kam eine echte byzantinische Reliefmadonna und wurde umgeben mit blumigem Ranken-



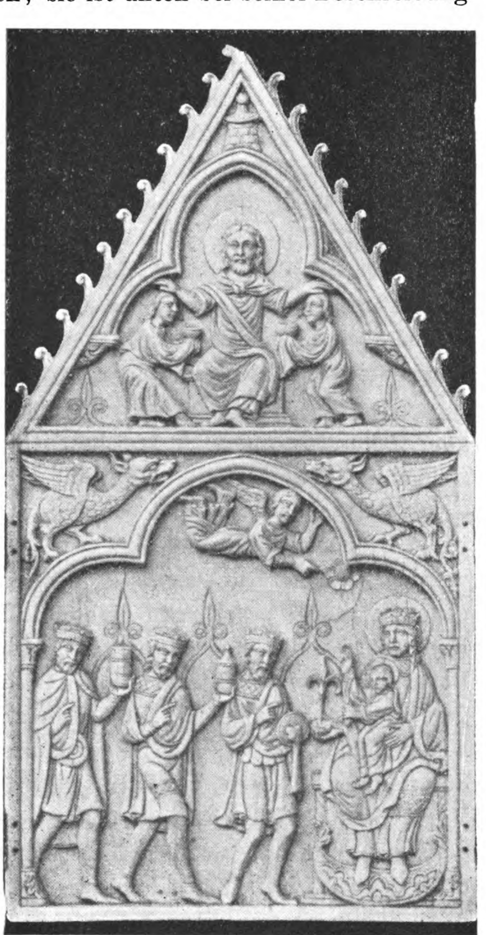
Nr. 5. 302 und Z. 1 in ihrer früheren falschen Zusammenfügung.

werk, das man nach unserer mandelförmigen Emailplatte Nr. **321** kopierte. Für die Flügel wurden wieder echte

Stücke verwendet, nämlich die beiden Emailplatten Nr. **302** unserer Sammlung.

Eine ähnliche Geschichte liesse sich von dem »Buchdeckel« Z **29** erzählen; sie ist unten bei seiner Beschreibung angedeutet.

Die Metallarbeiten ohne Email, Leuchter, Glocke etc. (Z. **18**. **19**. **21**. **59**) erweisen sich zumeist dadurch als Fälschungen, dass sie deutlich nicht nach alter Art aus der verlorenen Form in einem Stück gegossen, sondern aus 3 Stücken zusammengesetzt sind. Auch Schrauben, grobe Gravierung und sonstige Kennzeichen kommen hinzu (Z. **17**. **20**. **43**). Es scheint hier fast immer ein bestimmtes altes Vorbild kopiert zu sein.



Mittelstück eines Elfenbein-Triptychon in der Grossh. Kunstkammer zu Karlsruhe.

Für die Elfenbeinwerke unserer Sammlung liessen sich ebenso die äusseren und inneren Gründe für die Fälschung feststellen. Unter

den ersteren ist folgender interessant. Bei dem alten Diptychon sind immer die Spuren des Verschlusses erhalten in Gestalt kleiner Löcher oben auf dem Rande der Stücke, in denen je ein Häkchen und ein Zäpfchen sass, um das nach dem Zusammenklappen das Häkchen greifen sollte. Diese Löcher fehlen verräterischer Weise stets bei den falschen Stücken, und ebenso fehlt bei der Gruppe der Anbetung der Könige Z. **2** das Loch unter dem Boden, mit dem ein altes Stück festgezapft gewesen wäre.

Aber auch die Vorbilder liessen sich hier vielfach feststellen. Für das Gebetbuch ist es ein kleiner Holzschnitt von H. Springinklee, für den Becher mit der Stadtbelagerung sind die einzelnen Gruppen und Figuren zusammengelesen aus dem »Glückbuch« des Petrarka, Augsburg, Steyner 1539 oder einer Nachahmung davon.

Bezeichnend ist bei diesen Arbeiten auch, dass öfter eine Reihe von ihnen augenscheinlich von einer und derselben Hand hergestellt ist.

Aus alledem ergibt sich für das Verfahren in jenen Aachener Werkstätten etwa folgendes Bild. Es wurden ihnen Kirchengeräte zur Ausbesserung übergeben, wie die prachtvolle Mantelschliesse des Aachener Domschatzes, die zur Kusstafel umgearbeitet werden sollte. Bevor sie sie zurücklieferten, machten sie eine höchst kunstgerechte Kopie danach (Z. **48**). Ein anderes Stück, unser Hausreliquiar Nr. **319**, musste eine neue Rückklappe haben. Sie nahmen Pausen von den Darstellungen auf seiner Vorder- und Nebenseite und komponierten damit nachher ganz neue Stücke, wie das Karlsruher Elfenbeintriptychon oben S. 105. Neben guten Originalen, mit denen sie auf diese Weise vertraut wurden, stand den Werkleuten ein Apparat von Abbildungen und Abgüssen zur Verfügung, mit denen ihre Auftraggeber sie versorgten. Damit das Kopieren und Komponieren sich besser lohnte, stellten sie ein neues Stück oft gleich in mehreren, immer nur wenig

veränderten Exemplaren her. So hat unser Leuchter Z. **36** 2 Geschwister in Dijon, unser Reliquiar Z. **43** vermutlich 3 im M. de Cluny und in Sigmaringen, das andere Z. **54** eins im M. de Cluny, der Krummstab Z. **42** 2 Brüder und der Buchdeckel Z. **28** wenigstens einen Vetter bei Spitzer, die Leuchter Z. **22** und die Ciborien Z. **41** je einen Bruder bei Oppler. Wie viele darnach in Museen und Privatsammlungen noch unerkannt stehen und ihrem vermeintlichen alten Adel den Hof machen lassen, ist garnicht abzusehen. Das ist die Folge der Handelsvermittelung durch angesehene Leute. Von Aachen zu Culemann knüpft Bock die Verbindung. Er ist Ende der 50er Jahre zu der Reliquienaufwickelung, die König Georg veranlasst hatte, in Hannover gewesen und hat 14 Tage in Culemann's Hause gewohnt; als Dankgeschenk für die genossene Gastfreundschaft befindet sich der grosse dreiteilige Kölner Reliquienschrein Nr. **181** in der Sammlung, ein Stück so schön und echt, dass damit wohl Culemann's ganzes Vertrauen gewonnen werden konnte.

Elfenbein.*)

*Z. **1**. Umrahmung der Seitenteile von Nr. **5** (oben S. 6), in denen die Emailplatten Nr. **302** (oben S. 24) sassen.

Z. **2**. Gruppe ∾ 12. Jh.: Anbetung der Könige mit einem unmöglichen Pagen als Schleppträger.

Z. **3** (= Nr. **7** oben S. 6). Petrus, kleine Figur als Gegenstück zu Paulus Nr. **6**.

Z. **4**. Hochrelief-Madonna auf galvanisch vergoldetem Metallbuchdeckel, der mit emaillierten Rosetten besetzt ist. ∾ franz., 14. Jh. Die Rosetten stilistisch jünger als das Relief.

Z. **5**. Madonna mit Kind sitzend, ∾ 15. Jh.

Z. **6**. Vierteiliges Klappaltärchen: Taufe im Jordan, Mad. m. Kind u. Heiligen, Kreuzigung, 3 Heilige. ∾ 14. Jh.

Z. **7**—**9** alle von derselben Hand, ∾ 16. Jh.

*) Das Zeichen ∾, das in der Mathematik „ähnlich" bedeutet, habe ich der Kürze halber verwendet, um die Nachahmung des betr. Stiles zu bezeichnen.

7. Grosser Becher mit Stadtbelagerung; die einzelnen Gruppen und Figuren finden sich in Petrarka's Glückbuch, mit 258 Holzschnitten, Augsburg, Steyner 1539 besonders Buch I Bl. XXXIIIv, Buch II Bl. XXXIII v und LXVII v.

8. Triptychon: Gebet am Ölberg, l. St. Augustinus, r. weibl. Heilige.

9. Gebetbuch von 1535: A. d. Deckel Anbetung der Hirten nach einem Holzschnitt von H. Springinklee, Anbetung der Könige als treues Gegenbild zu jenem entworfen.

Z. **10. 11.** Grössere hohe Reliefs: Anbetung der Könige und Christus vor Pilatus.

Z. **12.** Kleines Relief: Abnahme vom Kreuz nach Rubens' Antwerpener Bilde.

Bronze-Güsse nach Elfenbein-Arbeiten.

Z. **13.** Relief. Christus zwischen Petrus und Paulus, Alexandrinisch, 6. Jh. Original in Berlin, Altes Mus. Nr. 2.

Z. **14.** Anbetung der Könige, nach franz. Diptychon, 14. Jh., wovon ein Abguss in der Bock'schen Sammlung.

Z. **15.** Madonna stehend, Messingguss nach franz. Elfenbeinstatuette des 14. Jh.

Metallarbeiten ~ 12. u. 13. Jh., meist mit Email.

Z. **16.** Christus am Kreuz. Stamm als Baum.

Z. **17.** Elefant als Aquamanile.

Z. **18. 19.** Rohe Leuchter mit durchbrochenem und gravierten Fuss. Füsse aus 3 Stücken.

Z. **20.** Engelleuchterpaar. Grobe Gravierung, Schrauben.

Z. **21.** Leuchterpaar mit durchbrochenem Fuss. Kletternde Figuren in Ranken. Fuss aus 3 Stücken.

Z. **22.** Leuchterpaar mit emailliertem Knauf. Ein gleiches Stück in der Oppler'schen Sammlung in Hannover.

Z. **23.** Kasten mit rohen Figuren ohne Vergoldung, a. d. Rückseite glatt. Die Attribute z. T. missverstanden.

Z. **24—30.** Platten, meist (ausser **27**) als Buchdeckel gedacht.

24. In der Mitte sass die echte Figur des thronenden Christus Nr. **322** und als Fussbank das kleine Stück Nr. **305**. Umher mit dem Gewindeeisen geschnittenes Filigran mit modernen Gemmen und Bergkrystallbuckeln und gestanzte Blechrunde, unter denen Stücke von Handschriften des 15. Jh. sich fanden.

25. 26. Ultramarinblau. Christus am Kreuz und Christus thronend.

27. 3 Platten, die weder Triptychonteile, noch Buchdeckel, noch Kastenwände gewesen sein können. A. d. mittleren S. Philippus, rohe Nachahmung rheinischer Arbeit des 12. Jh., a. d. Seitenteilen Nachahmung von Giebelwänden eines Hausreliquiars, wie Nr. **319**.

28. In der Mitte Nachahmung einer ital. Plakette des 16. Jh. (vergl. Nr. 391). Rahmen Email ~ Rheinischem des 12. Jh. Sehr verwandt und wohl ebenfalls falsch der Deckel bei Spitzer, Ivoires Taf. VIII.

29. Ganz aus Bronze gegossen (solche Buchdeckel gab es im Mittelalter nicht). Oben Taube mit Sonne und Mond von der Plakette Z. 28 entnommen, die Engel in herzförmigen Rahmen und die Tiere einem Weihwassergefäss v. d. Reichenau (Mus. Sigmaringen), von dem ein Abguss in der Sammlg. Bock, nachgeahmt.

30. Christus thronend. ~ Rhein. 12. Jh. Nach dem Vorbild des Christus bei Aus'm Weerth: Dkm. d. christl. Mittelalt. Taf. LXII.

Z. **31—33.** Kästchen, Leuchter, Ciborium mit Engelmedaillons, aus sehr dünnem Blech, ultramarinfarbig, ~ Limoges 13. Jh. von derselben Hand wie Z. **25. 26.**

Z. **34.** Grosse Platte mit Thomas a Becket, der Krone statt Bischofsmütze trägt. Das Email ohne Schliff. ~ Limoges 13. Jh.

Z. **35.** Teller mit Wappen. ~ Franz. 14. Jh.

Z. **36.** Leuchter mit Wappen um den Fuss. Die Zeichnung gleich mitgegossen statt graviert. Zwei ähnliche Fälschungen im Mus. Dijon Nr. **1380** (oben S. 98 Anm.).

Z. **37.** Leuchter mit Engelmedaillons unter der Tropfplatte. Das Email stumpf wie Siegellack.

Z. **38.** Kusstafel. Madonna mit Kind sitzend.

Z. **39.** Mantelschliesse. Krönung Mariä. ~ Limoges 13. Jh. A. d. Rückseite Spuren, dass das Stück aus Walzblech hergestellt ist.

Z. **40.** Weihrauchschiffchen aus ganz dünnem Blech. Das Charnier des Deckels gelötet statt genietet.

Z. **41.** 2 Ciborien aus e i n e m Stück Kupfer gedrückt. Ein gleiches Stück in der Oppler'schen Sammlung.

Z. **42.** Krummstab mit dünner Röhre, Email unpoliert. ~ Limoges 13. Jh. Zwei ganz ähnliche Stücke Spitzer, Orf. rel. Taf. VI.

Metallarbeiten ~ 14.—16. Jh.

Z. **43.** Reliquiar ~ 14. Jh. Wagerechter Glascylinder, beiderseits durch gotische Giebel abgeschlossen, wird als Sarg von vier Männern in Kapuze und langem Gewande getragen. Schrauben in das Gelbmetall mit eingegossen. 2 ganz gleiche Reliquiare sind im Mus. Cluny (Paris), 1 in Sigmaringen, ob diese auch falsch, ist noch nicht festgestellt.

Z. **44.** Flach hausförmiges Reliquiar mit Giebel. Email. Am Schaft ein Schild von Phantasieform.

Z. **45.** Madonna mit Kind, Bronzestatuette gegossen.

Z. **46.** Christus am Kreuz. Kleines Standkreuz.

Z. **47.** Kleine Goldemail-Madonna. Kopie nach unserer Holzstatuette Nr. **136.**

Z. **48.** Mantelschliesse. Kopie nach einer zur Kusstafel umgearbeiteten Mantelschliesse im Aachener Domschatz. (Bock, die Aachener Heiligtümer S. 21 Fig. XXXV.)

Z. **49.** Desgl. In Maleremail. Christus segnend.

Z. **50.** Kusstafel. Christus am Kreuz in Maleremail.

Z. **51.** Madonna unter Baldachin.

Z. **52.** Krummstab.

Z. **53—55.** Reliquiare in architektonischem Aufbau.

53. Silber, Quercylinder. Scheint nicht als Fälschung, sondern als modernes Kirchengerät in altem Stil gearbeitet zu sein. Es ist bei Becker und v. Hefner: Kunstwerke und Gerätschaften (Frankf. 1843) III. Tafel 21 abgebildet, als im Besitz des Antiquars Altmann in Mainz.

54. Messing, unvergoldet. Gleiches Exemplar im Musée Cluny, Paris.

55. Kupfer galvanisch vergoldet mit gravierten Figuren in den Fensterverschlüssen.

Metallarbeiten ~ 17. u. 18. Jh.

Z. **56.** Kleine Silberstatuette. Joseph den Knaben auf dem Arm. Nicht getrieben, sondern in zwei Halbformen gepresst.

Z. **57.** Galvan. Kupfer-Relief. Kaiser Max I. zu Pferde, bez. *D. H.* (Daniel Hopfer).

Z. **58—62.** Nackter Knabe (Messing), Messer und Gabel, Schelle (aus 3 Teilen zusammengelötet), Memento mori, Silberner Mühlenbecher.

Holz ~ 16. Jh.

Z. 63. 64. Zwei kleine Gruppen: **Anbetung** der Hirten und Anbetung der Könige.

Z. 65. Kästchen mit Hochreliefs an den Wänden.

B. Nachgüsse alter Metallarbeiten,

besonders von Leuchtern, Aquamanilien und Rauchfässern aus Hildesheim (Leuchter und Kreuz Bernwards), Stendal, Lüneburg, Dortmund, Minden, meist hergestellt vom Gelbgiesser O. Hägemann, Hannover, Meterstr., sind zur Vervollständigung des Bildes altniedersächsischer Kleinkunst in *Schrank LXII* zusammengestellt.

GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN.

Unsere Gemälde teilen sich ziemlich scharf so, dass die italienischen aus der Kestner'schen, die altdeutschen aus der Culemann'schen Sammlung stammen.

Die Kestner'sche Sammlung hat immer den Ruf gehabt, auf dem Gebiete der altitalienischen Malerei besonders gut versehen zu sein. In der Tat gewährt sie in dieses Gebiet einen Einblick, den man ausser in Berlin in Norddeutschland kaum gewinnen kann. Giotto's Schule und die von Siena nebst ihren Ausläufern sind in reichhaltigen und interessanten Exemplaren vertreten, und für die Blüte der italienischen Malerei bieten die beiden grossen Porträts der Cossa'schen Schule (Nr. **16. 17**), sowie die beiden Original-Gemälde von Sodoma und Rafael (Nr. **35. 36**) und die verschiedenen Bilder der Venetianer (besonders **49. 50. 51**) nicht zu verachtende Belege.

Die italienische Malerei ist aus der byzantinischen erwachsen infolge der vielfachen Handelsbeziehungen, welche die oberitalienischen Städte mit dem Orient verbanden. Die ältesten Bilder, und zum Teil noch die Cimabue's, sind zeremoniell, streng die steifen hergebrachten Formen nachahmend. Giotto begründete die neue Kunst, indem er an Stelle der Nachahmung des von Anderen Gemalten die frische Beobachtung des Lebens setzte. Er überraschte die Mitwelt durch eine Fülle neuer Motive, unter denen z. B. sein »durstiger Mann« (Nr. **1**e.) berühmt geworden ist. Da die neue Lehre des heiligen Franz von Assisi damals die Welt bewegte, fiel Giotto die Aufgabe zu, das Leben dieses Heiligen in grossen Bilderzyklen darzustellen (Dom zu Assisi, Kirche S. Croce in Florenz); und seine

Kompositionen sind für alle ferneren Gestaltungen dieses Stoffes vorbildlich geworden (Nr. **1**). Die Tafelbilder Giotto's und seiner Schüler sind noch in Temperafarben — Farben, welche statt mit Oel mit Eigelb angerührt sind — auf Holz gemalt. Ihr Hintergrund ist regelmässig vergoldet. Die Köpfe der Gestalten sind breit, mit gerader Nase und geschlitzten Augen. Seine Schule und die davon abgezweigte sienesische beherrscht das ganze 14. Jahrhundert und legt den Grund zu der auch im 15. Jahrhundert andauernden Vorherrschaft von Florenz. Hier wird die Kunst durch die grossen Aufgaben für Freskomalerei zu immer grösserer Lebendigkeit herangebildet. Die Florentiner Schule charakterisiert sich durch ernste und besonnene Auffassung, strenge Zeichnung, kühles Kolorit; das ihm nahestehende Perugia durch grössere religiöse Innigkeit und wärmere Farbe; Venedig verfügt über orientalische Farbenpracht; in Ferrara zeigt sich eine eigenartige, fast derbe Realistik mit breitem Vortrag und sehr feiner, fast germanisch zu nennender Farbenstimmung. Vor den beiden grossen Cossa-Bildern (**16. 17**) kann man sich klar machen, wie sehr die voraufgegangenen Schulen das Plastische in den Vordergrund stellen, die Herausarbeitung der Form erstreben und in der Bemalung eigentlich nur die Lokalfarben geben, während Ferrara den Weg betritt, der nachher durch Rembrandt und Velasquez klassisch geworden ist, nämlich von der farbigen Erscheinung auszugehen und den Reiz in der Zusammenstimmung nahe bei einander liegender Töne zu suchen.

Michel Angelo und Rafael, von Florenz und Perugia ausgegangen, machen für kurze Zeit Rom zum Mittelpunkte der Kunst. Neben ihnen wirken dort Sodoma von Siena, Pinturicchio von Perugia, Sebastian del Piombo von Venedig. Mit dem Tode oder Fortgang dieser hat aber Rom seine Rolle ausgespielt. Die Hauptzentren werden Mailand in der Nachfolge von Lionardo, Bologna-Ferrara,

wo Michel Angelo's Stil fortentwickelt und durch Guido Reni gelegentlich noch zu künstlerischer Höhe gebracht wird, während Caracci, Domenichino u. a. meist in Uebertreibung verfallen; schliesslich Venedig, wo Tizian und seine Schule (Tintoretto, Paris Bordone) die einheimischen Vorzüge zur höchsten Blüte entwickeln.

Erst in der Zeit der eigentlich malerischen Bestrebungen, der Beobachtung von Licht und Luft, konnte die Landschaft allein Gegenstand der Darstellung werden. Von einem der ersten und seltenen Vertreter dieses Faches in Italien, Salvator Rosa, sind zwei hübsche Bildchen in der Sammlung.

Im Norden ist die Entwicklung ganz ähnlich gegangen: erst das eifrige Streben nach der Form mit grosser Farbenfreudigkeit, dann die Erweiterung des Horizontes und die Verfeinerung der Stimmung. Der Hauptgrund für diesen Umschlag ist der: im Mittelalter bleibt die Kirche der Hauptauftraggeber, mit der Renaissance aber beginnt der private Wohlstand die Kunst zu beeinflussen (Porträt) und mit dem Protestantismus der grossen Holländer wendet sie sich völlig von den Heiligenbildern ab und allen grossen und kleinen Schönheiten der profanen Welt zu.

Das Zeichen * bedeutet, dass das Bild in diesem »Führer« abgebildet ist, † dass es unter Bruckmann's Pigmentdrucken zu haben ist.

I. Italienische Schulen.

1. Giotto's Schule, Florenz, 14. Jh. Tempera auf Holz. 6 Predellenbilder in Dreipassbogen aus der Geschichte des hl. Franz von Assisi.

a. Franz schickt sich an, vor dem Sultan von Babylonien *(Soldanus Banbilonie)* durch das Feuer zu gehen, um diesen von seiner Lehre zu überzeugen.

b. Franz empfängt von Papst Honorius III. die Bestätigung seines Ordens.

c. Franz stiftet die mimischen Weihnachts-Darstellungen.

d. Franz erscheint seinen Jüngern im feurigen Wagen.

e. Beim Übergang über ein wüstes Gebirge ruft Franz durch sein Gebet eine Quelle hervor, aus der einer seiner Begleiter trinkt. („Der durstige Mann", siehe oben Seite 112.)

f. Franz predigt den Vögeln.

2. Giotto's Schule (vielleicht Taddeo oder Gaddo Gaddi), Grablegung.

3. Giotto's Schule. Kleiner 3teiliger Flügelaltar. Tempera auf Goldgrund. Sehr feine Malerei in vortrefflicher Erhaltung. In der Mitte Christus am Kreuze. Unten am Kreuzesstamm sitzt Adam mit langem weissen Bart, in der Rechten einen Zweig, in der Linken eine Hacke und ein Spruchband: *mulier decepit me et comedi*; vor ihm liegt Eva, ebenfalls mit Zweig und Spruchband, links und rechts knien St. Maria und St. Magdalena. Von dem Kreuzesstamm gehen Zweige aus, welche neben der Figur Christi in drei Reihen übereinander die Brustbilder der zwölf Apostel umrahmen und oben über dem Querbalken die der vier Evangelisten; auch diese Gestalten halten sämtlich Spruchbänder. Ganz oben in der Giebelspitze der Pelikan, sich die Brust aufreissend. Die Seitenflügel sind dreiteilig bemalt: oben im Giebel die Verkündigung, darunter Geburt und Anbetung der Könige, unten Kreuztragung und Höllenfahrt.

4. Nach Giotto, alte Kopie. Drei schlafende Jünger. Stück aus einem grösseren Bilde, in dessen Mitte Christus am Ölberg betet. Links oben ist noch der Mantelzipfel des betenden Christus erhalten.

Giotto's Original in den Uffizien zu Florenz.

†5. Gentile da Fabriano, Schüler Giotto's, Florenz, 14. Jh. Madonna mit Kind in einem Blumengarten sitzend.

Rahmen von Siena im Stile des 15. Jh.

6. Giotto's Schule, Mittelstück eines kleinen Klappaltars. Tempera auf Goldgrund. Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen, im Giebel Christus mit den Wundenmalen.

7. Italienische Schule um 1400. Papst und Mönch.

8. Ebenso. Giebelstück von einem Altar. Gott Vater segnend, in der Linken die Erdkugel haltend.

9. Ebenso. St. Petrus, stark restauriert.

10. Schule des Simone Martino, spätere Kopie in Öl. Madonna mit Heiligen. (Cul. Slg.)

Original im Berliner Museum 1071 A.

11. Ugolino da Siena. 15. Jh. Tempera auf Gold-

grund in einfacher alter Umrahmung. Madonna mit Kind thronend, von sitzenden Engeln umgeben.

12. Schule von Siena. 15. Jh. Verlobung des Christuskindes mit der hl. Katharina. Dazu der hl. Bernhard, der Schutzheilige von Siena. Goldgrund.

13. Italienische Schule, 15. Jh. Christus mit den Wundenmalen. Kleines Giebelbild, anscheinend eine Kusstafel gewesen.

†**14.** *†**15.** Florenz, unter oberital. Einfluss, Mitte des 15. Jh. Zwei Bretter von Hochzeitstruhen (sogen. Cassone). Darstellungen aus Vergil's Aeneis. Auf **14** die Ankunft des Aeneas bei Dido: im Hintergrunde in verschiedenen Szenen die Begegnung des Aeneas und Achates mit Venus. Vorn Venus und Amor, die Ausladung der Schiffe, der erste feindliche Empfang in der im Bau begriffenen Stadt, schliesslich das Zusammentreffen von Aeneas mit Dido im Tempel, dessen Fries darstellt, wie Hektor von Achill um die Mauern von Troja geschleift wird.

15 zeigt zunächst das Gastmahl, welches Dido ihren Gästen zu Ehren veranstaltet, interessant durch die vollständige Darstellung der Einrichtung eines Gelages im 15. Jh. Auf erhöhtem Platze, zu dem vier Stufen hinaufführen, speist Dido zwischen Aeneas und Achates, links stehen zwei Diener, rechts zwei Musikanten. Die Stufen hinan steigt Ascanius mit einer Fruchtschale. Das Gefolge sitzt unten an zwei Tischen in bunter Reihe. Hinter den Sitzenden hängen jedesmal Teppiche. An den Seitenwänden stehen goldene Figuren in Nischen. An der linken Wand befinden sich darüber Fenster, aus denen Frauen zuschauen. Rechts vorn stehen auf Börtern Schüsseln und Kannen.

Ein zweites Bild auf derselben Tafel zeigt die Jagd, welche durch die aus grossen Hörnern blasenden Sturm- und Regengötter unterbrochen wird, sodass Aeneas und Dido in eine Höhle flüchten.

*†**16.** *†**17.** Schule des Francesco Cossa, der in Ferrara und Bologna, etwa 1430—1480 als Hauptschüler des Cosimo Tura, genannt Cosmé, lebte. Zwei grosse Altarflügel mit den Bildnissen der Stifter des Altars, eines Mannes und einer Frau. Beide knieen, einander zugewendet, genau im Profil gesehen. Der Mann hat ein feines scharfgeschnittenes Gesicht, trägt eine rote, in den Nacken gesetzte Kappe und einen in majestätischen Falten niedergehenden Brokatmantel, dessen vorn zusammengesteckte Ärmel seine Hände verbergen.

Die Frau ist von grosser Körperfülle. Sie trägt ein dunkellila Gewand und eine weisse Haube, deren breite Seitenteile aus

durchsichtigem Stoff lang niederfallen. Das Gesicht zeigt eine runde Stirnlinie, etwas eingebogene Nase, kleine durch die Lider halb verdeckte Augen; aber die ganze Haltung mit den vorn lose zusammengelegten Händen ist so natürlich und schlicht und der Gesichtsausdruck so gutmütig, dass die Gestalt sehr sympathisch wirkt und ein wohltuendes Gegengewicht abgibt gegen den sanguinischen Gemahl.

Auf einer Medaille des Fra. Ant. Brixiano (Friedländer, Jahrb. f. Kgl. preuss. Kunstsammlung. 1882. Tafel XVI) sind dieselben beiden Persönlichkeiten dargestellt, allerdings in einem um etwa 25 Jahre vorgeschrittenen Lebensalter. Diese Medaille lehrt uns, dass der Mann *Nico(laus) Michael doc(tor) et eq(ues) ac S(ancti) Marci procu(rator)* ist und seine Frau (*uxor eius dea Contarena*) eine geborene Contarini. Beide Familien gehören zu den ältesten und berühmtesten in Venedig. Die Familie Michael oder Michiel hat dem Staate drei, die Familie Contarini acht Dogen geliefert. Speziell über Nikolaus Michael erfahren wir aus Bembo's *hist. Venet.*, dass er im Jahre 1498 zu den drei Gesandten gehörte, welche im Namen der Republik Venedig den König Ludwig XII. von Frankreich zu seiner Thronbesteigung beglückwünschten, dann des Königs Verlangen nach einem Hülfsheer gegen Mailand in die Heimat überbrachten und übers Jahr wieder abgeschickt wurden, um zu dem glücklichen Erfolge des gemeinsam geführten Krieges zu gratulieren. Gleich darauf war es besonders Nikolaus Michael, der den Admiral Grimani nach einem verlorenen Kriege gegen die Türken öffentlich anklagte, seine Absetzung aus allen Aemtern und Verbannung durchsetzte. Von ungewöhnlicher Volksgunst getragen, sagt Bembo, wurde damals Michael *procurator* von S. Marco. Nehmen wir mit Friedländer an, dass die Medaille, die ihn als solchen bezeichnet, gleich nach diesem Ereignis angefertigt ist, so würden unsere Bilder in die 70er Jahre des 15. Jh. zu setzen sein.

Die Bilder sollen aus Bologna stammen als Flügel eines grossen Altarbildes, dessen Mittelstück verbrannte.

18. Meister des Monasterio S. Antonio in Polesine b. Ferrara (A. Venturi), 15. Jh. Kleine Tafel mit der Grablegung Christi und mehreren Heiligen.

19. Fra Filippo Lippi's Schule, Florenz, 15 Jh. Madonna mit Kind in besternter Rundbogennische.

20. Sandro Botticelli, Florenz 1446—1510. Predellenstück. Die Verkündigung.

21. Schule von Cremona, 15. Jh. Brustbild eines Jünglings mit langem Haar und roter Kappe, nach der Ueberschrift *Franciscus Alunnus*, „Franz der Schüler“.

Italienischer Originalrahmen des 16. Jh. (1892).

22. Nach Giovanni Santi (Rafaels Vater) Profilbild des kleinen 6jährigen Rafael. Kopie von August Kestner.

„Original im Besitze von Mr. Deniston in London“ H. Kestner.

23. Art des Pinturicchio, 15. Jh. Zwei Flügel eines kleinen Klappaltars. Verkündigung.

24. Umbrische Schule. Anf. d. 16. Jh. Drei kleine quadratische Tafeln, auf der mittelsten Madonna mit Kind und Johannes der Täufer, rechts der hl. Hieronymus, links ein Engel, ein gotisches Gerät darbringend, und der hl. Franziscus.

25. Italienische Schule. 15. Jh. (Vielleicht Fiorenzo di Lorenzo, Perugia, Ende d. 15. Jh.). Der heilige Petrus, im Hintergrunde Landschaft, oben ein Frucht- und Blumengewinde.

26. Florentiner Schule um 1500. Rundbild. Heilige Familie: in der Mitte liegt das Christuskind, unter dem Kopf eine Rolle, die Arme emporstreckend, links kniet Maria, es anbetend, rechts Joseph auf einen Stock gestützt.

27. Marco Palmezzano. Forli ca. 1450 bis nach 1537, Schüler des Melozzo da Forli. Madonna mit dem Kinde und Johannes dem Täufer. Als Hintergrund rechts ein roter Vorhang, links Blick in die Landschaft. Unten rechts auf gemaltem weissen Papierstreifen als Rest der Inschrift

M . . chus . almezanus
. . . . . . MCCCCLXXII,

wobei indes die Jahreszahl teilweise übermalt zu sein scheint.

28. Ferraresisch, Anf. d. 16. Jh. Madonna mit Kind thronend, rechts die hl. Katharina mit Rad, links der hl. Hieronymus mit Kruzifix und Schädel.

29. Italienische Schule um 1500. Brustbild eines bärtigen Mannes. Auf Pappe gemalt, schlecht erhalten.

30. Italienische Schule, Anf. d. 16. Jh. Bildnis des Pietro Soderini (Cul. S.).

31. Römische Schule. Anf. d. 16. Jh. Kopf eines Kardinals mit grauem Schnurr- und Kinnbart, roter Kappe und ebensolchem Gewand. Anscheinend Teil eines grösseren Bildes; stark restauriert.

32. Italienische oder spanische (?) Schule. 16. Jh., weiblicher Kopf.

33. Schüler des Signorelli (A. Venturi). Disputation mit dem hl. Augustinus. Inschrift: *Augustine lux doc|torum . Firmamentum|ecclesiae malleus he|reticorum 1523.*

34. Italienische Schule. Anf. d. 16. Jh. Johannes aus einem grösseren Bilde.

***†35.** Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, genannt il Sodoma), Siena, Mailand, Rom 1477—1549, war von Papst Julius II. beauftragt, die Stanzen des Vatikan auszumalen, wurde aber wegen seiner unzuverlässigen Führung zu Gunsten des

jüngeren Rafael entlassen. Seine Hauptwerke sind die grossen Freskogemälde in der Villa Farnesina zu Rom: die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit Roxane und Alexander mit den Frauen des Darius, sowie eine grössere Zahl Fresken in Siena und Umgegend (Rathaus, Kirche *S. Domenico,* Kloster *Mont' Oliveto*).

Unser Gemälde stellt die römische Lukrezia dar, in freier Landschaft, bekleidet mit einem roten Gewande, das auf der linken Schulter geknüpft ist und Brust und rechten Arm freilässt; mit der Rechten stösst sie sich den Dolch in die Brust. Die Stellung der Gestalt, welche auf dem linken Fusse ruht, den rechten nur mit den Zehen leicht aufsetzt, der überaus fein behandelte Kopf mit den fast brechenden Augen, dem halb geöffneten Munde und den locker fliegenden Haaren, und die Landschaft im Hintergrunde: eine Burg mit ragenden Türmen und einem breiten Fluss, über den sich eine hohe Brücke spannt, sind für Sodoma charakteristisch.

Das Bild ist eines seiner sorgfältigst ausgeführten Tafelgemälde und höchst wahrscheinlich dasselbe, von welchem Vasari eine besondere Geschichte erzählt. Nach dem Tode Julius II., berichtet er, suchte Sodoma am päpstlichen Hofe wieder in Gunst zu kommen und malte zu dem Zwecke eine Lukrezia mit einem wundervollen nackten Körper und einem Kopfe, welcher den letzten Seufzer aushaucht (*una testa che spirava*). Dem neuen Papste Leo X. gefiel dieses Bild so gut, dass er Sodoma zum Ritter ernannte.

Das rote Gewand unserer Lukrezia steht im Widerspruch zu dem von Vasari beschriebenen Bilde, aber Verschiedenes deutet darauf, dass es eine spätere Zutat ist: links sehen unter dem Gewande die letzten Spitzen von Lukrezias Haar hervor, rechts ist vom Boden her durch Wasser und Turm ein Baumstamm zu erkennen, der sich weiter nach oben verzweigt; auch der eintönige gelbe Boden ist somit sicher nicht ursprünglich. Neben der Gestalt wird also zuerst ein anderer, zu der Fleischfarbe stimmender Ton gestanden haben, der nachher — und vielleicht noch von Sodomas eigener Hand — geändert wurde, als man die Bekleidung der Figur wünschte.

Im Museum zu Siena ist das Gegenstück zu unser Lukrezia erhalten, eine Judith. Ihr Körper macht genau dieselbe Ausbiegung nach l., die der der Lukrezia nach r. macht; auch Einzelheiten, wie der Stirnschmuck, stimmen überein und die Holztafel hat genau die gleiche Höhe, Breite und Dicke. (Schuchhardt, Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kst.-Smlg. 1897, Heft IV.)

***†36.** Rafael Santi, Perugia, Florenz, Rom 1483 bis 1520. Bildnis einer Frau von etwa 30 Jahren. Die Gestalt ist ein wenig nach links gewendet, sie trägt über dem leinenen Hemd, welches Hals und Schultern freilässt, einen Pelzmantel, in welchen die Linke vor der Brust, die Rechte vor dem Schoosse leicht eingreift. Die Hände sind von weitbauschigen mit schmalen Goldstreifen bestickten Ärmeln umgeben. Vom Nacken auf die Brust zieht sich eine weite goldene Kette. Das Hinterhaupt ist mit einem goldgestickten leinenen Kopftuch umbunden. Der Hintergrund ist tiefblau.

Seit der Reinigung und Wiederherstellung durch A. Hauser in Berlin (1892) wird die Tradition, welche schon früher das Bild Rafael zuwies, von den ersten Autoritäten als richtig anerkannt. Gesicht, Hals und Hände haben allerdings stark restauriert werden müssen, völlig intakt ist dagegen das wundervoll gemalte Leinenzeug, und dieses vor allem ist auch für die Bestimmung massgebend gewesen. Die dargestellte Frau kehrt auf Rafaelischen Bildern öfter wieder. In der sogenannten Donna Velata (Florenz, Pitti-Gallerie) hat der Meister sie in fast genau derselben Haltung, nur reicher gekleidet, ein zweites Mal porträtiert, und für viele seiner Heiligenbilder hat er sie als Modell benutzt, so für die Madonna der Neapeler heiligen Familie (s. unsere Nr. 41), für die hl. Magdalena im Bilde der hl. Cäcilie, für eine Madonna, gestochen von Marc Anton (vgl. unsere Majolika Nr. 1313) und schliesslich sogar für die Sixtinische Madonna, welcher letzteren freilich die Florentiner Donna Velata im Gesichtsausdruck, mit den träumerisch ins Weite blickenden Augen, näher steht als unser Porträt, das mehr den Blick eines Weltkindes und überhaupt einen gereifteren Ausdruck zeigt. Da das Bild der Velata dieselbe Maltechnik zeigt, wie die Sixtinische Madonna (dünne Farben auf Leinwand), und demnach mit dieser im Jahre 1515 oder 1516 entstanden sein dürfte, wird unser Bild in die darauf folgenden letzten Jahre der Maltätigkeit Rafaels (1517. 1518) zu setzen sein.

37. Nach Rafael. Vortreffliche Kopie von Dosso Dossi, Ferrara. 16. Jh. Der jugendliche Johannes der Täufer in der Wüste, auf den Stab mit dem leuchtenden Kreuze weisend.

Original in Florenz, Uffizien.

38. Nach Rafael. Kopie des 17. Jh. Amor zeigt den drei auf Wolken sitzenden Grazien seine Psyche.

Das Original ist ein Zwickelbild in dem Bilder-Zyklus der Villa Farnesina in Rom, daher die dreieckige Komposition. Die Landschaft ist Zutat des Kopisten.

39. Nach Rafael. Kopie von Dufresnoy, 17. Jh. *„la vierge au berceau“*.

Original im Louvre.

40. Nach Rafael. Kopie von Casabene. 19. Jh. Grablegung.

Original in der Villa Borghese in Rom.

41. Nach Rafael. Kopie des 19. Jh., nur untermalt, aber wegen der Technik dieser Untermalung interessant. Die hl. Familie mit Mutter Anna und dem kleinen Johannes.

Original in Neapel.

†42. †43. Italienische Schule, Anf. d. 16. Jh., vielleicht Timoteo della Vite, Ferrara, Urbino 1469—1523. Verkündigung, in dünner Farbe auf Leinwand gemalt mit Anklängen an den Rafaelischen Stil.

44. Italienische Schule, 16. Jh. Männlicher Akt.

45. Nach Giovanni Bellini (Venedig 1426—1516). Kopie von A. Kestner. Madonna mit Kind.

46. Nach Tizian. 16. Jh. Madonna mit dem Christusknaben, dem kleinen Johannes und zwei Heiligen.

Dieselbe Komposition im Gegensinne zeigt ein Original von Tizian in Wien, Hofmuseum.

47. Nach Tizian. Alte Kopie. Bildnis des Filippo Neri, des Gründers des grossen Hospitals in Rom.

Der reich in Holz geschnitzte Rahmen aus der Zeit Ludwigs XIV. stammt aus Kassel (1894).

48. Tintoretto's Schule, 16. Jh. Büssende Magdalena, knieend vor einem Felsblock, auf dem Kruzifix und Schädel liegen.

†**49.** Girolamo Romanino, Brescia ca. 1485 — 1566. Christus zwischen zwei Lästerern. Oben in der Mitte des Bogens die Bezeichnung *Ieronimi . Romani .*

50. 51. Venezianische Schule, 16. Jh. Kniestücke graubärtiger Männer, **51** vielleicht von Tintoretto.

†**52.** Paris Bordone (?). Venedig, Paris 1500 — 1570. Kniestück. Katharina Cornaro in schwarzem Kleide mit feinem Kopf- und Brusttuch aus Gaze und Zackenkrone. Beischrift oben rechts

Caterina . Cornaro
Regina . de . Cipro

53. Nach Paris Bordone. Kopie von A. Kestner (1853). Vornehmer Jüngling mit Schreibfeder in der Rechten, an einen mit Büchern belegten Tisch gelehnt.

Original im Besitz von Viscount Powerscourt in England.

54. Morone, Giovanni Francesco (?), Verona 1473 bis 1529. Brustbild des Sign. Constantino, der als Gesandter der Stadt Brescia nach Ferrara ging, um Torquato Tasso's Entlassung aus dem Gefängnisse zu fordern.

Aus August Kestners Aufzeichnungen geht hervor, dass diese Umstände nach dem Zeugnis des Grafen Alberti in Rom sich aus dem Kreditiv ergaben, welches der Gesandte in der Hand hält. Dasselbe wurde „durch Unvernunft des früheren Besitzers", der das Bild beschnitt, verstümmelt; der erhaltene Teil enthält nur unbedeutende Reste von Schrift.

55. Venezianische Schule, 16. Jh. Brustbild eines Tempelritters.

56. Venezianische Schule, 16. Jh. Heilige Familie.

57. Nach Antonio Allegri da Correggio, Correggio, Parma 1494—1534. Alte Kopie. Madonna mit Kind auf der Mondsichel sitzend, von Engeln umgeben.

58. 59. Ebenso. Zwei weibliche Köpfe aus grösseren Bildern, **59** kopiert von Dräger nach dem Original in Dresden.

60. Venezianische Schule, 16. Jh. Evangelist Johannes.

61. 62. Polidoro Caldara da Caravaggio, Caravaggio, Rom, 1495—1543, zwei liegende männliche Gestalten, braun in braun.

63. Nach Bassano (Jacopo da Ponte), Venedig 1510—1592, Kopie von Dräger. Der barmherzige Samariter.

†**64.** Toeput, Lodewyk gen. Pozzo-Serrato, geb. um 1550 in Mecheln, † nach 1603 (Eisenmann). Landschaft mit dem Sturz des Phaeton. Bezeichnet TOP 1599. Das Monogramm stellt augenscheinlich die ersten drei Buchstaben des Namens Toeput dar.

65. 66. Bernardo Castelli, Genua 1557—1620. Landschaften mit Architektur.

67. Guido Reni (?), Bologna, Rom, Neapel 1575—1642, Vertreibung von Adam und Eva; nur der Kopf der Eva ist fertig ausgeführt.

68—75. Scarsellino (Ippolito Scarsella), Ferrara 1551—1621. Acht Bilder aus der Geschichte des Hiob.

75. 77. Art des Domenichino (Domenico Zampieri), Bologna 1581—1641. Zwei kleine runde Landschaften mit Szenen aus Tasso's befreitem Jerusalem.

78. Italinienische Schule. 17. Jh. Diana mit Gefolge schlafend.

79—82. Ebenso. Heilige Familie, Verkündigung, die Weiber vor Christus, ein Heiliger (Cul. Sammlung).

83. 84. Ebenso. Christus mit Dornenkrone, und Taufe im Jordan.

†**85. 86.** Salvator Rosa, Neapel, Rom 1615—1673. Zwei kleine Landschaften: Seeufer mit Turm und Felsenschlucht mit einem Räuber.

87. 88. Francesco Solimena, Neapel 1657—1747. Zwei gefangene chinesische Feldherren.

89. Italienische Schule. 16. Jh. Brustbild eines Landmädchens.

90. Ebenso. Moderne Kopie. Männlicher Kopf.

II. Altdeutsche und altniederländische Schule.

(Culemann'sche Sammlung.)

101. Nach Schongauer, Colmar, 15. Jh. Alte Kopie nach einem Kupferstich Sch's. Geburt Christi. Maria und Joseph in einem verfallenen Gebäude und das Kind in der Krippe von Engeln umgeben, links Hirten, rechts Ochs und Esel. Goldgrund.

102. Oberdeutsche Schule. 15. Jh. Zwei Altarflügel: Verkündigung und Anbetung der Könige. Auf den Aussenseiten je zwei Heilige: *S. Barbara* und *S. Wolfgangus, S. Magdalena* und *S. Lorenzius.*

103. Werkstatt Albrecht Dürer's, Nürnberg 1471 bis 1528, nach dem Holzschnitt der „Grossen Passion": die Kreuzschleppung. Alte Kopie mit Temperafarben auf Leinwand gemalt. Schön in der Farbenstimmung, aber in Einzelheiten, besonders den Gesichtern für Dürer's eigene Hand nicht originell genug. Ueber die Holzschnitt-Komposition hinaus ist rechts ein Stück hinzugefügt, um die beiden Schächer, welche die Spitze des Zuges bilden — wie in Schongauer's grossem Kupferstich „die Kreuzschleppung" — mit darzustellen; in den damit grösser gewordenen leeren Raum unten ist ein Knabe, der Steine aufhebt, eingesetzt.

Das Bild stammt aus dem S. Claren-Kloster zu Nürnberg. Auf seiner Rückseite steht unten auf einem Papierstreifen die Inschrift:

Noricii montis Clarea aedem ornaverat olim
Quam pinxit tabula haec dureriana manus.
G. C. Beireis.

Wie die unten angebrachten Wappen ausweisen, war es gemalt für Michael Beheim und Margarete Winter. Bis 1809 war es im Besitz von G. C. Beireis und ging dann in die Hände des Erbkämmerers v. Berlepsch in Braunschweig über, von dem es Culemann 1858 erwarb.

104. Nach Dürer's Holzschnitt „der kleinen Passion": der Judaskuss. Alte Kopie in Öl auf Leinwand.

Stammt aus dem Dominikanerkloster zu Erfurt.

105. Niederländischer Meister von ca. 1550. Nach A. Dürer's Holzschnitt: die hl. Dreieinigkeit.

Die Landschaft zeigt niederländischen Charakter. Das Bild stammt aus Antwerpen. Eichenholz.

†106. Niederländische Schule, um 1500. Darstellungen aus der Legende des hl. Georg. Im Hintergrunde seine Begegnung mit der bedrängten Königstochter und die Erlegung des Lindwurms; vorn sein Verhör und seine Folterung vor dem Kaiser Diocletian.

„Das Bild stammt aus der Georgen-Kapelle in Brügge in der Houtenstrasse, jetzt ein kleines Wohnhaus." Culemann.

†107. „Cappenberger Meister" (?). Anf. d. 16. Jh. Kreuzigung Christi: links die Gruppe der Frauen mit Johannes, rechts kniet die Stifterin des Bildes, beschützt von einer Heiligen mit Palme, hinter der ein Bischof mit Krummstab und Messbuch steht. Zu der Stifterin gehört der Spruch: *O do(min)e Jesu p(er) amara(m) mortem tua(m) mise[rer]e mei.*

108. Flandrische Schule, um 1500. Anna selbdritt links Katharina mit Rad und Schwert, rechts Barbara mit dem Turme hinter sich. Vorn links blickt der Kopf des Stifters hervor, der Philipp der Schöne zu sein scheint.

„Das Bild kam aus Flandern in meinen Besitz.“ Culemann.

109. Oberdeutsche Schule, Anf. des 16. Jh. Die Auferstehung.

110. Anton von Worms (oder Kopie nach ihm). Verurteilung der heiligen Katharina.

*†**111.** Hans Burgkmair, Augsburg. 1472—1559. Verlobung der hl. Katharina mit dem Christuskinde; rechts der Evangelist Johannes. Besonders schön in der Farbe. Bezeichnet

Johann Burgkmair
Pictor Augus v *Rau*
MDXX

d. i. *Augusta Rauracorum*-Augsburg.

112—115. Kölnische Schule, um 1500. Bilder der Madonna mit verschiedenen Heiligen.

116. Kölnische Schule, um 1500. Heilige Familie; auf der Rückseite: Tod der Maria.

†**117.** Oberdeutsche Schule. (Hans Baldung Grien? Friedländer) 1528. Bildnis des Mathematikers und Astronomen Johann Schöner zu Nürnberg. Der Gelehrte ist bartlos dargestellt, nach Ausweis des beigeschriebenen Epigramms im Alter von 50 Jahren. Er trägt Pelzmantel und Pelzhaube, in der Hand einen Himmels-Globus. Aus dem grünen Hintergrunde hebt sich oben rechts in gelber Sonne eine Wagschale mit Zahlenbeischriften. Oben links die Inschrift:

Corporis hanc faciem hunc vultum Schonerus habebat
Cum iam desineret condere lustra decem.
Artis et ingenii decora haec divina tenebat
Unde sui primus temporis ille fuit.
M·D·XXVIII·

Das Bild stammt aus der Volkamer'schen, später Forster'schen Sammlung in Nürnberg und ist von Culemann 1864 erworben.

118. Nach dem „Meister des Todes der Maria“, Kopie. Männliehes Bildnis.

Original im Königlichen Museum zu Kassel.

119. Niederländische Schule, Anf. d. 16. Jh. Bildnis eines Goldschmieds; landschaftlicher Hintergrund. Die Bezeichnung *C. A. 1530* (Christoph Amberger) ist nicht ursprünglich. Eichenholz.

†**120.** Schweizer Meister, von Holbein beeinflusst. Anf. d. 16. Jh. Bildnis eines jungen Mannes.

121. Oberdeutsche Schule, Anf. d. 16. Jh. Bildnis des Kaisers Maximilian I., nach Dürer's Holzschnitt von 1518.

122. Ebenso. Bildnis des Kaisers Carl V.

123. Nach einem Meister der oberdeutschen Schule; alte Kopie. Bildnis eines graubärtigen Mannes in schwarzer, auch Stirn und Kinn einhüllender Kappe.

Original im herzogl. Museum zu Braunschweig.

†**124.** Barthel Bruyn, Köln 1493 bis etwa 1553. Bildnis eines bärtigen Mannes in Pelzmantel und roter Kappe. *Anno 1539, aetatis suae 39.*

125. Niederländische Schule, bezeichnet *A. I. H. 1507.* Bildnis eines jungen Mannes in Pelzmantel und schwarzer Kappe.

126. Kopie nach einem Regensburger Meister, wahrscheinlich Melchior Feselen. Bildnis des Hans von Schenitz, Geheimkämmerers des Kardinals Albrecht von Brandenburg, den der Kardinal 1535 ohne regelrechtes Verfahren hängen liess, was Luthers scharfen Protest hervorrief.

Unser Bild ist offenbar Kopie nach dem Original bei Herrn v. Marcuard, Florenz. Es weicht von diesem nur darin ab, dass die Ehrenkette fehlt und die Landschaft des Hintergrundes. Die Kopie hat graubraunen Grund mit dem Namen Hans von Schenitz, sowie dem Monogramm Altorfers und der Jahreszahl 1534. S. Marcuard Hans v. Schenitz, München, Bruckmann 1896.

127. Niederländische Schule, um 1500. Zwei Heilige. Graue Figuren in roten Nischen.

128. 129. Art des Hans Süss von Culmbach. Johannes und Magdalena, Seitenflügel eines kleinen Klappaltars. auf dessen Mittelstück die Kreuzigung dargestellt war.

Kleinere Bilder im Nebenkabinet.

Deutsche.

130. Schule Lucas Cranach d. Ä. Der hl. Georg, den Drachen tötend, bez. 1536.

131. Derselbe, übermalte Werkstattkopie. Kurfürst Johann I. von Sachsen; bez. mit der geflügelten Schlange.

132. Nachahmer L. Cranach's d. J. Judith mit dem Haupte des Holofernes; bez. mit der geflügelten Schlange 1533.

133. Nach L. Cranach d. Ä., alte Kopie. Kreuzigung.

Original im Städelschen Institut zu Frankfurt.

134—141. L. Cranachs Schule. **134.** Kurfürst Friedrich Johann III. von Sachsen. — **135.** Luther auf dem Totenbette.

136—141. Kopien. Drei Paar Bildnisse von Luther und seiner Frau (**136. 137.** Kestn. Slg., **138. 139.** Kopien von G. Jabin nach den Originalen in Wolfenbüttel).

142. Deutsche Schule, 16. Jh. Luther in ganzer Gestalt.

143. Niederrheinische Schule, um 1500. Ein Engel mit dem Heiland; wohl Teil eines grösseren Bildes.

144. „Meister des Liesborner Altars" (?), Westfalen 1465. Jugendlicher männlicher Kopf.

145. Niederdeutsche Schule, Anf. d. 16. Jh. Kleines Rundbild. Madonna, das Kind säugend. (Kestn. Slg.).

146—151. Deutsche Schule, 16. Jh. Bildnisse. **146.** Sigismund III. von Polen. — **147.** Unbek. Frau (Kestn. Slg.). — **148. 149.** Kaiser Maximilian II. — **150.** Unbekannter bärtiger Mann. — **151.** Dürer.

152. 153. Unbekannte Maler, 17. Jh. Bildnis der Katharina Howard. — Till Eulenspiegel.

154. Nach Hans Brosamer. Grablegung.

155. Nach L. von Leyden. Grablegung.

156. Dürer's Schule: Himmelfahrt der Maria.

157. Nach H. S. Lautensack. Die Stadt Nürnberg, im Vordergrunde Dürer.

158. Nach A. Dürer's Kupferstich. Madonna, das Kind säugend, in Landschaft.

159. Deutsche Schule, 16. Jh. Das Pfingstfest.

Niederländer.

*†**160.** Jan Scorel, Utrecht, Haarlem, 1495—1562, Bildnis des Papstes Hadrian VI. *Adrianus VI pont. max. ano dni 1523.*

161—163. Hans Memling's Schule. 15. Jh. Madonna mit Kind. **161.** Sehr verwandt einem Madonnenbilde Memling's im S. Johannes-Hospital in Brügge.

164. „Meister der weiblichen Halbfiguren", Niederlande, 16. Jh. Die hl. Magdalena an einem Tische lesend.

165—169. Flandrische Schule. 15. Jh. **165.** Köpfe von Christus und Maria. (Kestn. Slg.). — **166.** Klappaltärchen: in der Mitte Verkündigung, links Johannes der Täufer, rechts die hl. Katharina. — **167.** Klappaltärchen: in der Mitte Anna selbdritt, links hl. Katharina, rechts hl. Barbara. — **168.** Madonna mit dem Kinde auf gotischem Throne, von Engeln umgeben. — **169.** Verkündigung.

170. Petrus Christus (Friedländer). Betender Mönch, aus einem grösseren Bilde.

171. Nach van Eyck, moderne Kopie. Bildnis des Kardinals S. Croce. Original im Hofmuseum zu Wien.

172—174. Johann Breughel, genannt Sammet-Breughel, Brüssel 1568—1625. Drei kleine Landschaften mit Staffage.

III. Verschiedene Schulen des 17. u. 18. Jahrhunderts.

(Kestner'sche Sammlung.)

Hervorzuheben ist besonders der treffliche van Dyck (Nr. **182**), sowie J. van Ceulen (Nr. **224**). In der reichhaltigen Sammlung der übrigen Bildnisse, welche hauptsächlich Georg Kestner ihr Dasein verdankt (s. oben Abt. I. S. 1), sind die Maler zumeist unbekannt, aber die dargestellten Persönlichkeiten und ihre Trachten von mannichfachstem Interesse.

181. Pieter Dubordieu, holländische Schule. 17. Jh. Bildnis des Louis de Dieu, Predigers und Professors in Leyden. Auf der Rückseite alte Bezeichnung *Lud. de Dieu.*

Der Maler bestimmt durch einen nach diesem Bilde gefertigten Kupferstich von Suyderhoef.

*†**182.** Anton van Dyck, Antwerpen, England, 1599—1641. Bildnis des Herrn von Santander, Gouverneurs von Antwerpen.

Das Bild, welches früher Rubens zugeschrieben wurde, ist nach Bode's Feststellung ein Werk aus der Jugendzeit van Dycks, in welcher der Meister noch stark unter Rubens Einflusse stand.

183. 184. Nach van Dyck, Kopien. Kopf des anbetenden Donators aus dem Bilde im Louvre Nr. 137: *„la Vierge aux donateurs“*. — Von Zieseniss. Bildniss.

185. Art des van Dyck. Ölskizze. (Cul. Slg.)

186. Melchior de Hondecoeter, Utrecht 1630—1695. Mädchen mit Tauben, Hühnern und einem Hunde.

187. 188. Holländische Schule. 17. Jh. Stall mit zwei scheckigen Pferden und einer Ziege. Auf Schiefer gemalt. — Landschaft mit zwei Männern und weidendem Vieh.

189 a. b. Nach Berghem, alte Kopien. Landschaften.

190. 191. Nach Rubens, Kopie von A. Dräger. Kopf eines Mönches. Original in Paris. — Ältere Kopie. Heinrich II. von Frankreich und die sog. Diana von Poitiers als Mars und Venus.

192. A. Gael, Schüler Rembrandt's, Melchisedek segnet Abraham. Bez. *A. Gael.*

193—195. Nach Rembrandt. Kopien von Zieseniss:

Bildnisse des Malers Govert Flinck und seiner Frau. — **195.** Alte Kopie. Verspottung Christi nach R.'s grosser Radierung.

196. Jan Both, Utrecht, Rom 1609—1650. Abendlandschaft.

197. 198. Breughels Schule. Zwei Landschaften. Sommer und Winter.

199. 200. Art des Nic. Poussin. Landschaften.

201—206. Unbekannte Maler. Landschaften. — **206.** Blumenstück.

207. F. de Hammilton, Cleve, Wien, München, 17. Jh. Vexierbild: Kupferstich auf Holztafel. Bez. F. de Hammilton. 1675.

Amtsrichter Lehl, Czarnikau, Prov. Posen, besitzt ein Ölgemälde, das dem hier gemalten Kupferstich entspricht.

208. Matthias Scheits, Hamburg, 1640—1700. Bildnis eines alten Mannes.

209. Carel de Moor, Leyden, 1656—1738. Männliches Bildnis als S. Petrus.

210. Nach Toorenvliet, Leyden, Italien 1641—1719, alte Kopie. Alter Mann mit Pfeife und Krug.

211. Nach Brekelenkam, Holland, 17. Jh., alte Kopie. Waschküche.

212. Holländische Schule, 17. Jh. Dame in Schwarz.

213. „Corneille de Lyon" (Friedländer). 17. Jh. Kopf eines jungen Mannes.

214. Französische Schule, 18. Jh. Verliebte Gesellschaft.

215. Nach Wouwermann, Haarlem 1619—1666. Reiterschlacht.

216. 217. Unbekannte Maler. Heil. Familie. — Verkündigung.

218. Ziesenis, Kopenhagen, Hannover 1716—1777. Zwei Hunde.

219. Unbekannter Maler. 17. Jh. Landschaft.

220. Thiele. Landschaft, bezeichnet 1779.

221. Roeland Savery, Niederlande, Wien 1576—1639. Pferd von einem Löwenpaar verfolgt.

222. Nach Teniers, alte Kopie. Bauerntanz.

223. Unbekannter Maler. Judith mit dem Haupt des Holofernes, daneben ihre Magd.

Bildnisse.

†**224.** Cornelis Janson van Ceulen. England, Holland 1594 — etwa 1664. Bildnis des Prinzen Philipp von der Pfalz. A. d. Rücks. bez. *Philip Prince Electoral Palatin. Janson Pinxit.*

225—228. Gerard Honthorst, Holland, England, 1592

— nach 1662. Wilhelm II. von Oranien und seine Gemahlin Marie von England; auf ersterem die Bezeichnung *G. Honthorst 1642.* — **227.** Bildnis einer Tochter des Kurfürsten Friedrich von der Pfalz, des sog. Winterkönigs. — **228.** Der junge Prinz Moritz von der Pfalz.

229—231. Unbekannte Maler. — Kopien des 17. Jh. nach älteren Originalen. Bildnisse Philipps des Guten von Burgund und seiner Tochter Marie, Gemahlin Kaiser Maximilian's I. — **231.** Henri de Bouillon, Graf Turenne.

232. 233. Spanische Schule, 17. Jh. Zwei spanische Prinzessinnen, von Montalto und von Villa Ermosa, in reicher Kleidung.

234. Unbekannter Maler. Elisabeth Charlotte, Tochter Philipp's von Orleans, geb. 1676, verm. 1698 mit Leopold Joseph Carl, Herzog von Lothringen.

235. 236. Ziesenis, Kopenhagen, Hannover 1716—1777. — Elisabeth Sophie Marie von Holstein-Norburg, geb. 1683, verm. 1710 mit Herzog Aug. Wilhelm von Braunschweig (1714—1731), gest. 1767. — Marie Josephe, Tochter Kaiser Joseph's I.

237. Adrian Hannemann, Haag, England 1610—1680. Unbekannte Dame.

238. Unbekannter Maler. Französischer Geistlicher.

239. Art des Carrenno. Spanien, 17. Jh. Carl II. von Spanien als Jüngling. (*I. Stock.*)

240. Unbekannter Maler. Christine Charlotte als Diana, geb. 1694, verm. 1711 mit Alexius Petrowitsch, Sohn Peter's d. Gr. (Ebenda.)

241. Nach B. **Franck.** Herzog Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel, Bruder von Anton Ulrich, reg. 1674—1704.

Der Maler bestimmt durch den Kupferstich von J. W. Heckenauer.

242. 243. Louise Hollandine, Äbtissin von Meaubuisson, Schwester der Kurfürstin Sophie, 1623—1709. Bildnis der Königin Marie von England, Gem. Wilhelm's III. — Bildnis der Elisabeth, Gräfin von Nassau.

244—252. Unbekannte Maler. — Valerio Maccioni, Beichtvater von Johann Friedrich. — **245.** Herzogin von Chevreuse. — **246.** Friedr. Ludwig, Prinz von Wales. — **247.** Herzog Christian Ludwig, reg. 1641—1665. — **248.** Kurfürst Ernst August, reg. 1679—1698. — **249.** Georg I., reg. 1698—1727. — **250.** Sophie Dorothea, Gemahlin Georg's I., Prinzessin von Ahlden. — **251.** Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orleans. — **252.** Eva von Trott, Maitresse Heinrich's d. J.

253. Art des P. Lely. Herzogin von Portsmouth, Maitresse Karl's II. von England.

254. Nach L. de Silvestre, Paris, Dresden 1675 bis 1760. Alte Kopie. August III. von Sachsen und Polen.

255. Nach Kupetzky, Ungarn 1666—1740. Kopie von G. Laves. Peter der Grosse.

256—267. Unbekannte Maler. — Joseph I. — **257.** Alexei Petrowitsch, Sohn Peter's d. Gr. — **258.** Unbekannte Dame. — **259.** Ludwig XIV. — **260.** Frau v. d. Bussche, nachher v. Weyhe, geb. v. Meysenbug. — **261.** Unbekannte Dame in reicher Spitzenkleidung. — **262. 263.** Georg III. von England (1760—1820) und seine Gemahlin Charlotte. — **264.** Franz Wilhelm, Bischof von Osnabrück. — **265.** Nonne. — **266.** Phantasiebildnis Heinrich's des Löwen. — **267.** Königin Anna von England.

268. Kneller, Lübeck, England 1648—1723. Georg II. von England, reg. 1727—1760.

269—270. Unbekannte Maler. — Sophie Charlotte, Tochter des Kurf. Ernst August, Gem. König Friedrich's I. von Preussen. — Ignatius v. Loyola, Stifter d. Jesuitenordens.

271. Joh. Heinr. Ramberg, Hannover 1763—1840. „*Franz Egon, Fürstbischof zu Hildesheim und Paderborn, Freiherr von Fürstenberg. Rambg. p. 1797*"; so auf der Rückseite bezeichnet. (Geschenkt von Herrn Buchdruckereibesitzer Schlüter 1892; jetzt im Vaterl. Mus.)

272. Unbekannter Maler. Madame de Montespan.

273. Fr. de Troy, Frankreich 1645—1730. Jakob Eduard, Sohn Jakob's II. von England.

274—289. Unbekannte Maler. — **274.** Elisabeth, Prinzessin v. Hessen. — **275.** Mlle de Montmorency. — **276.** Mme de Necker. — **277.** Unbek. Mann, anscheinend ein Feldherr aus dem 30jähr. Kriege. — **278.** Jugendliches männliches Bildnis. — **279.** Mlle de Motte. — **280.** Emanuel Theodosius von Bouillon. — **281.** Benedicte Henriette, Gem. Herzog Joh. Friedrich's. — **282.** König Christian IV. von Dänemark. — **283.** Elisabeth Charlotte, Tochter Philipp's von Orleans. — **284.** Maria Josephe, Tochter Joseph's I. — **285.** Maria Josephe als Kind. — **286.** Ludwig XIV. — **287.** Ludwig's XIV. Sohn als Dauphin. — **288.** Unbekannter Fürst in Hermelin mit Elephantenorden. — **289.** Unbekannter Mann in Harnisch.

290. Nach Arishal, England, 19. Jh., Pastellkopie von G. Kestner. Herzog Ad. von Cambridge.

†**291** (1897). Vilma Parlaghi: Windthorst.

292. 293 (1898 und 1903). Franz v. Lenbach 1836—1904. Rudolf v. Bennigsen. — Feldmarschall Graf v. Waldersee.

IV. 19. Jahrhundert, meist deutsche Schule.

(Kestner'sche Sammlung.)

Diese Bilder entstammen fast alle dem um August Kestner in Rom versammelten Künstlerkreise; sie sind durchweg mit dem Künstlernamen bezeichnet.

300 (1901). P. v. Cornelius. Augenheilung des Tobias.

Das Bild hat Cornelius für sich gemalt, um die Freskotechnik für die Casa Bartholdy zu probieren. Die Komposition ist einem Relief Thorwaldsen's nachgebildet.

301. 302. Carl Rahl, Wien 1812—1865. Selbstbildnis. — Bildnis von August Kestner.

***303.** Salter, England 1804—1875. Bildnis August Kestner's von 1831/33.

304. Senff, Bildnis Thorwaldsen's.

305. 306. August Kestner, Hannover, Rom 1777 bis 1853. — Selbstbildnis. — Bildnis eines jungen Griechen.

307. Riepenhausen. Madonna mit Kind und Johannes.

308. Adam. Napoleon I. bei Moskau.

309. Jerichau, Elisabeth, geb. Baumann. Italienische Weiber. Oelskizze.

310. 311. C. Grubas. Dogenpalast. — Dom von S. Marco in Venedig.

312—315. Haach, Lehmann, Pfannenschmidt. Studienköpfe.

316. Schönau: Selbstporträt.

317. Horace Vernet: Weiblicher Studienkopf.

318. Granet, Frankreich 1774—1849. Befreiung von Sklaven oder Gefangenen. Ölskizze.

Landschaften.

319. †**320.** Joseph Anton Koch, Baiern, Rom 1768 bis 1839. — Raub des Ganymedes mit der Landschaft des Capo Circello — Grotta ferrata bei Rom.

321—324. Ahlborn. Tempel zu Knom Ombos in Ägypten. — **322.** Das Kolosseum bei Mondschein. — **323.** Klosterhof mit Cypressen. — **324.** Capri. Oelskizze.

325. Haushofer. Obersee bei Berchtesgaden.

326. Willers. Civitella.

9*

327. Waldorp. Holländische Städteansicht.

328. Busse. Bauern-Haus in Bennemühlen.

329. Brandes. Deutsche Landschaft.

330. Nach E. Koken, Hannover. Kopie von Lichthart. Dorfteich mit Haus und Baum.

331. Mme Sarrasin, Schweiz. Ansicht von Arizia.

332. Morgenstern. Bairische Landschaft.

333. v. Retberg. Chiemsee.

334. Bromeis. Studie in den pontinischen Sümpfen.

335. 336. Desoulary. — Villa Rafael's im Garten der Villa Borghese zu Rom, zerstört 1848. — Ruine mit Turm.

337. Oechsele. Schweizer Landschaft.

338. Quaglio. Aus der Villa Malta in Rom.

339. Fernley. Ansicht von Kopenhagen.

340. 341. Catel. — Brunnen in einem Park. — Monte Savelli.

342. 343. Reinhold. Landschaften aus den Sabinerbergen.

†**344** (1896). Fritz Mackensen, Worpswede, geboren Kreiensen 1866. Gottesdienst. Geschenk des Herrn Heinr. Stamme, Hannover.

V. Miniatur-Porträts.

Im 16. Jahrhundert in runden Kapseln angefertigt, im 17. Jahrhundert in ovaler Form gewöhnlich mit Ölfarben auf Kupfer gemalt, im 18. Jahrhundert in derselben Form meist mit Wasserfarben auf Elfenbein oder Papier.

16. Jh. Bildnis der Maria Stuart (s. Nr. **901**); — Kopien nach Holbein und Dürer.

17. Jh. Bildnis Cromwell's (Kestn. Samml.).

18. Jh. Mehrere Braunschweigische Herzöge, Prinz Heinrich, Bruder Friedrich's d. Gr., August II. von Sachsen, Mozart und seine Schwester.

Die übrigen fast alle unbekannt, gegen 50 aus der Kestner'schen, gegen 20 aus der Culemann'schen Sammlung.

VI. Handzeichnungen.

(Mittelkabinett an der Vorderfront.)

Die meisten aus Kestner'scher, nur 1 Mappe aus Culemann'scher Sammlung; die wichtigsten gerahmt und ständig ausgestellt.

Eine wertvolle Erwerbung war die Sammlung Ramberg'scher Zeichnungen und Radierungen, die als Vermächtnis des Herrn Buchdruckereibesitzers H. Schlüter dem Museum



Ramberg 1788. Rosalinde in Shakespeare's Wie es euch gefällt.



Ramberg etwa 1788. Das Boot des Charon.

1900 zufiel. J. H. Ramberg, am meisten bekannt durch den alten seit einigen Jahren beseitigten Vorhang im Kgl. Theater, war als Sohn des Kriegsrats Ramberg (des Freundes von Lichtenberg) 1763 in Hannover geboren, studierte in

England von 1781—1788, malte 1789 den Hannov. Vorhang und liess sich nach einer italienischen Reise (1792) als Hofmaler dauernd in Hannover nieder. Seine spätere Haupttätigkeit bestand in der Illustrierung von Romanen und Almanachen. Eine kleine Druckschrift »Hermann Schlüter's Rambergsammlung im K.-M., Hannover 1900« (Schuchhardt) liegt bei den Mappen aus.

Die folgenden Stücke sind ständig ausgestellt.

16. und 17. Jh.

*Hans Baldung Grien (nach G. v. Terey's Bestimmung). Schwaben 1470—1552. Der Tod mit Pfeil und Bogen auf einem Klepper. Falsches Monogramm Dürers. Entwurf zu einem Glasfenster in Dreipass. Federzeichnung.

Schüler Rafael's (Perin del Vaga?) Aquarellkopie grau in grau nach Rafael's kleinem Bilde der Auferstehung in den Loggien.

Fr. Clouet, gen. Janet, Frankreich 1510 bis 1572. Sechs Porträtköpfe in halber Lebensgrösse in zwei Kreiden (schwarz und rot).

Ottavio Leoni, gen. Padovanino 1574 bis 1630. Bildnis des Cavaliere d'Arpino und 2 weibl. Köpfe, der eine bez. 1619. Kreide.

Ch. le Brun, Paris 1619—1690. Entwurf zu dem Gemälde der Alexanderschlacht. Sepia.



Hans Baldung Grien. Entwurf zu einem Glasfenster in Dreipass. Federzeichnung.

18. Jh.

J. B. Greuze, Lyon, Paris 1725—1805. Selbstbildnis in zartvioletter Farbe.

D. Chodowiecki, Danzig, Berlin 1726—1801. Bildnis des Professors Nicolai, fast lebensgross. Röthel.

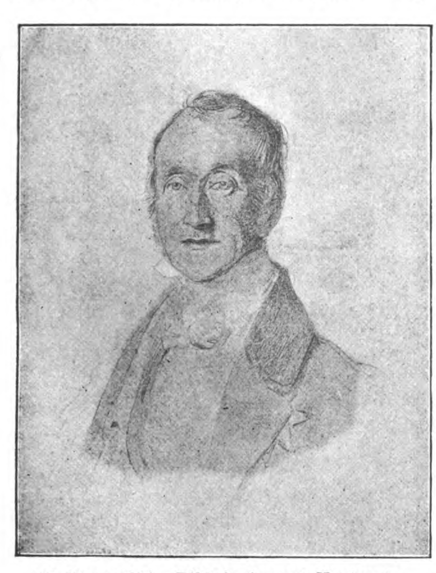
Augustin de St. Aubin, Paris 1736—1807. Watteau-Szene. Bleistift.

Goethe. Ital. Landschaft. Feder.

J. H. Ramberg, London, Hannover 1763—1840. 3 Aquarelle in engl. Art um 1795 und ** 4 Federskizzen von etwa 1788.

19. Jh. Anfang und Mitte.

E. Dodwell 1805 und 1806. 3 griech. Panoramen: vom Parnass, vom Lykaion, von Sparta. Aquarelle.


W. Ross 1844. Bildnis August Kestner's.

Jos. Ant. Koch, Baiern, Rom 1768 bis 1839. Landschaft. Feder.

*Sir William Ross, London 1794 — 1860. Bildnis Aug. Kestners 1844 in zwei Kreiden (schwarz und rot). Wohl das beste vorhandene Bildnis des „römischen Kestner".

Aug. Lucas, Darmstadt 1803—1863. Italienische Landschaft. Sepia.

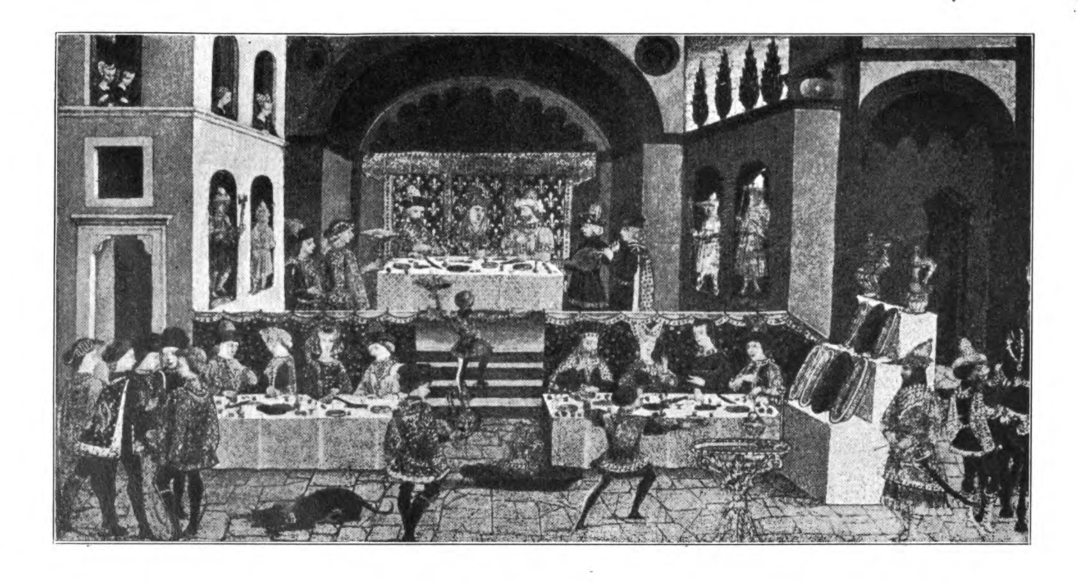
Fr. Preller 1804 bis 1878. Aufziehendes Gewitter mit Landschaft von Civitella im Sabinergebirge. Sepia.

Georg Busse, Hannover, Rom 1810—1868. 3 Waldlandschaften. Bleistift, weiss gehöht.

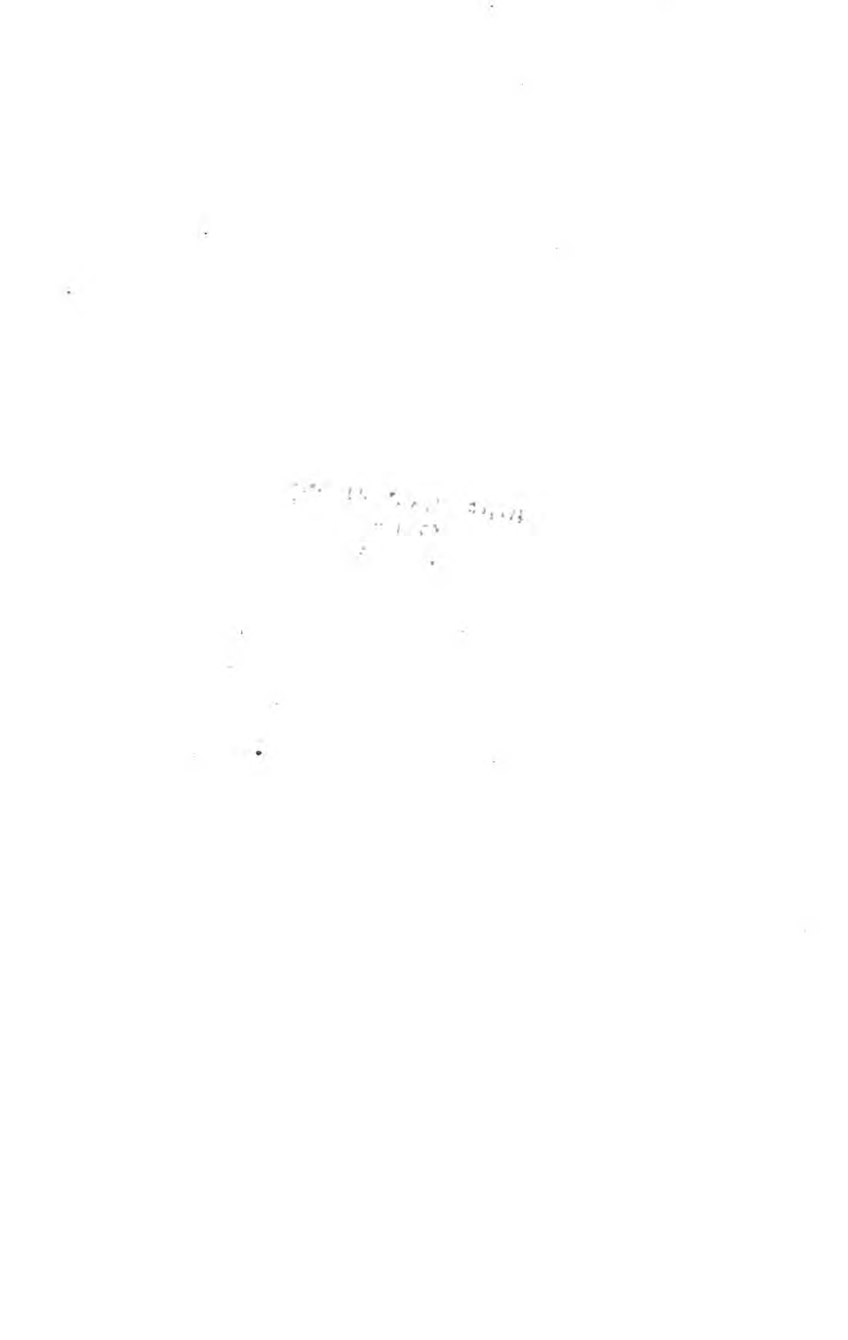
19. Jh. Ende.

Studienköpfe von A. Menzel (geb. 1805), Max Liebermann (geb. 1849), Max Klinger (geb. 1857).

18 Foliobände aus Aug. Kestner's Sammlung enthalten: Bd. 1—12 Porträtzeichnungen Aug. Kestner's, und zwar Bd. 1. 2 Deutsche, 3—7 Engländer, 8. 9 Italiener, 10 Italiener, Russen, Griechen u. s. w. 11 Architekten, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, 12 Musiker, Dichter, Schriftsteller. Bd. 13—18 Handzeichnungen verschiedener Meister, und zwar Bd. 13 Alte Meister, 14 Kopien nach Bildern alter Meister, 15. 16 Verschiedene moderne Meister, 17 Pinelli, 18 Dräger.



Nr. 15. Florent. Schule d. 15. Jahrh., Aeneas und Dido

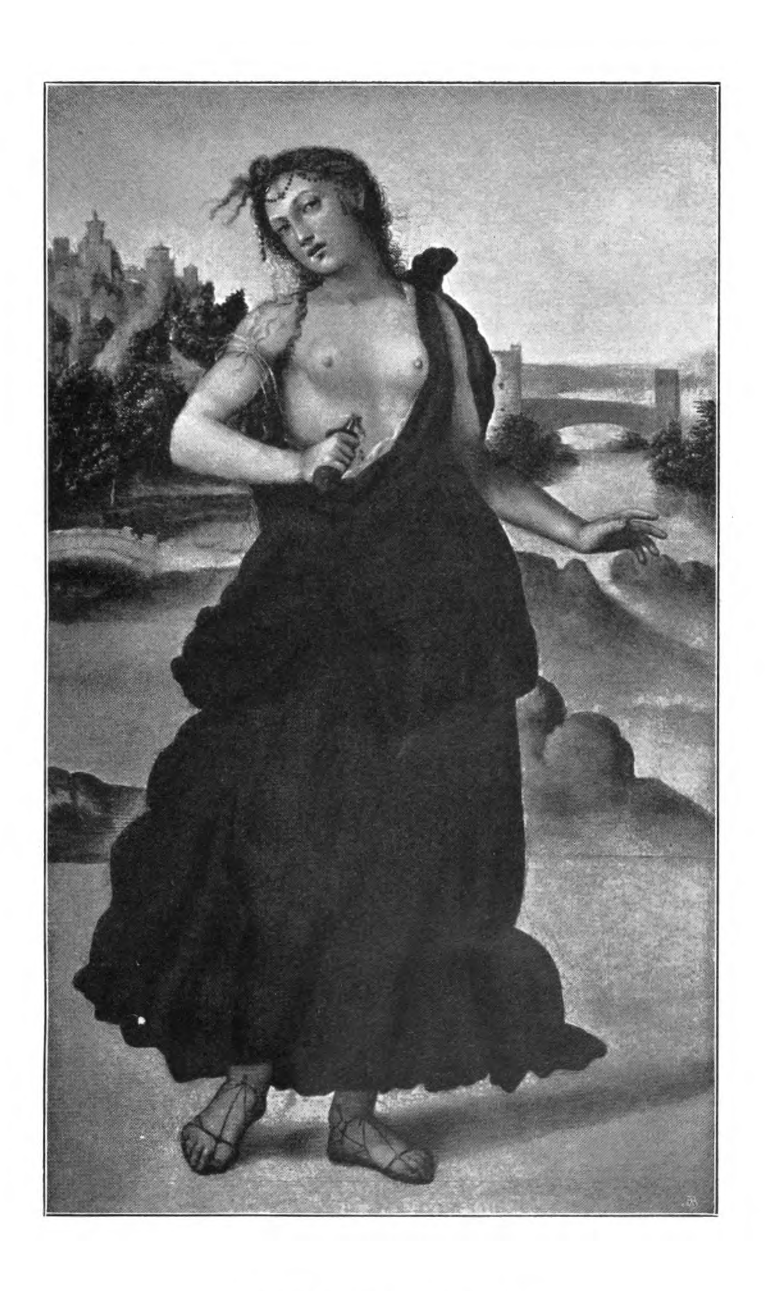




Nr. 16. Schule des F. Cossa, Männl. Bildnis



Nr. 17. Schule des F. Cossa, Weibl. Bildnis



Nr. 135. Sodoma, Lukretia



Nr. 36. Rafael, Weibl. Bildnis



Nr. 111. Burgkmair, Verlobung d. hl. Katharina



Nr. 160. J. Scorel, Papst Hadrian VI.



Nr. 182. A. van Dyck, Herr v. Santander

HANDSCHRIFTEN, FRÜHDRUCKE, KUPFERSTICHE.

I. Mittelalterliche Handschriften. (Cul. Samml.)

(Schränke L und LI.)

Im ganzen 123 Nummern. Zunächst Belege für die Entwickelung der Schrift vom 6. bis 11. Jahrhundert, dann Initialen und Miniaturen. Das Bildliche zumeist ausgelegt.

6. Jh. Bruchstück aus Orosius (Nr. **42**) und Bruchstück eines Evangeliars (Nr. **43**).

7. Jh. Bruchstück eines Psalteriums (Nr. **44**).

8. Jh. Angelsächsischer Codex: Briefe des Paulus mit Initialen (Nr. **1**).

Schrank L.

9. Jh. Verschiedene Einzelblätter, zum Teil mit Initialen (Nr. **45—48**).

10. Jh. Alcuin's Abhandlung über die Redekunst; auf dem Titelblatt die Bildnisse Alcuin's und Karl's d. Gr. in ganzer Figur (Nr. **2**).

11. Jh. Verschiedene Einzelblätter, zum Teil mit Initialen (Nr. **51—55**).

12. Jh. *Grosses Messbuch, geschrieben (wie sich aus dem zu Anfang stehenden Kalender ergibt) i. J. 1239 für die Godehardikirche zu Hildesheim, später im Besitz des Braunschweiger Domes. Darin eine grosse Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, sehr verwandt gleichzeitigen Malereien von Soest, Braunschweig und Magdeburg. (Nr. **3**.)

Einzelblatt: Aaron in Umrisszeichnung, schwarz und rot, in der Rechten den Zweig, in der Linken ein Blatt mit der Inschrift: *virgo dei genetrix virga est, flos filius eius* (Nr. **62**).

Einzelnes Titelblatt: Christus thronend und Kreuzigung (Nr. **73**).

13. Jh. *Einzelblatt: Ritterkämpfe (Nr. **74**).

13—14. Jh. Einzelblatt, Folio, die Initiale T (*Te igitur . . supplices rogamus*) als Kreuzesstamm gestaltet mit vielen Figuren in den Verzweigungen.



12. Jh. Grosses Messbuch. Nr. 3.

Schatzverzeichnis der Dreikönigs-Brüderschaft in Köln mit Darstellung der Anbetung der Könige (Nr. **76**).

Schrank LI.

14. Jh. Einzelblätter aus Gesangbüchern (Antiphonalien), kölnisch. In den Initialen schöne, bezügliche Darstellungen, z. B. bei *Cantate domino canticum novum* in dem *C* ein Paar singende Mönche (Nr. **79**); bei *Resurrexi* in dem *R* das Bild der Auferstehung (Nr. **78**).

15. Jh. Lebensbeschreibung des hl. Autor nebst einer braunschw. Chronik. Grosses Titelbild: der Heilige über der Stadt Braunschweig, unten Priester und Rat (Nr. **6**).

15. Jh. Zwei Gebetbücher mit reichen Illustrationen: Kalender- und Heiligenbilder (Nr. 8. **20**).

Einzelblätter aus Antiphonalien mit Initialen (**Nr. 81—83**), darunter eine Pfingstdarstellung mit dem Monogramm des Jakob Walch in Nürnberg (Nr. **83**).



13. Jh. Ritterkämpfe. Nr. 74.

Einzelblatt mit dem Bildnis des Heinrich von Bemel aus Xanten, Professors der Theologie in Köln um 1450 (Nr **84**).

Einzelblatt, französisch. Christus segnend (Nr. **87**).

Italienische Initialen mit Figuren (Nr. **91—94**).

Ohne Initialen- und Figurenschmuck besonders aus dem 15. und 16. Jh. viele Handschriften, sowohl kirchlichen Gebrauchs, wie klassische: Horaz' Episteln (Nr. **11**). Cicero *de senectute*, *de amicitia etc.* (Nr. **7**), Livius (Nr. **15**); auch Blätter von Liederhandschriften des 14. Jh. (Nr. **66**. **67**. **70**), darunter 58 Strophen aus Wolfram von Eschinbach's Titurel (**70**).

II. Autographen. (Cul. Samml.)

(Schränke LXIX und LXX.)

Über 2000 Nummern, die in wechselnder Ausstellung vorgeführt werden.

Eine besondere Abteilung bilden die Goethe- und Schiller-Handschriften. Von Goethe sind vorhanden 22 Briefe an verschiedene Persönlichkeiten (Göschen, Voigt,

Sartorius, Frau v. Goethe, Frau v. Stein), 57 Briefe an Kirms, seinen Assistenten im Theaterwesen, und 53 Gedichtentwürfe. Die letzteren hatte Culemann für die Hempel'sche Goethe-Ausgabe (Berlin 1879) bereits zur Verfügung gestellt. Es befindet sich darunter die erste Aufzeichnung der »Elegie«, wie Goethe sie auf der Fahrt von Marienbad nach Weimar von Station zu Station verfasst hat. (S. Eckermann, Gespräche m. Goethe, 16. Nov. 1823), Stücke aus dem 2. Teil des Faust, aus dem west-östl. Divan, u. A.

An Briefen von Schiller, seiner Familie und seinen Freunden zählt die Sammlung 107 Stück.

Die übrige Sammlung ist wie folgt eingeteilt:

1—420 Fürstlichkeiten, und zwar:

1—32 die deutschen Kaiser von Friedrich II. bis Franz II.

33—38. Anhalt. Bayern.

39—82. Brandenburg-Preussen: Gr. Kurfürst, Friedrich der Grosse (4 Stücke), Königin Louise (2 Briefe 1805 und 1809), Friedrich Wilhelm IV., Wilhelm I., Augusta, Friedrich Carl.

83—169. Braunschweig: von Erich d. Ä. (1539) an bis Wilhelm 1836.

170—178. Hannover: Ernst August, Friederike, Georg V., Marie.

179—197. Hessen, Hohenzollern, Lippe, Mecklenburg, Oesterreich, Oldenburg, Ostfriesland.

198—223. Sachsen, Württemberg, Kurfürsten von Köln.

224. Burgund: Karl der Kühne 1476.

225—272. England: Elisabeth 1559, Maria Stuart, Jakob I., Carl I., Jakob II., Wilhelm III., Georg III., Wilhelm IV., Victoria 1846, Wellington, Watt, Marlborough, Cromwell.

273—365. Frankreich: Franz II. 1560, Heinrich IV., Maria von Medici, Ludwig XIV., Ludwig XVI., Maria Antoinette, Ludwig XVIII., Carl X., Louis Philipp, Napoleon I. (3 Stücke), Josephine, sämtliche weiteren Bonaparte, Napoleon III. — Fénelon 1708, Lafayette 1815, Le Brun 1760, Mme de Maintenon, Mazarin, Mirabeau, Moreau, Murat, Ney, Robespierre 1798, Talleyrand 1825, Thiers, Turenne 1647, Voltaire 1752.

366. 367. Holland: Margarethe von Parma 1583, Wilhelm von Oranien.

368—376. Persien, Polen, Rumänien.

377—390. Russland: Peter der Grosse, Katharina II., Paul I., Nikolaus I.

391—395. Schweden: Gustav Adolph 1627, Carl XII 1707, Bernadotte.

396—400. Spanien, Türkei.

401—408. Päpste: Pius VII., Pius VIII., Pius IX.

409—419. Amerika: B. Franklin, Abraham Lincoln, Washington.

420. Nachtrag: Emma Adelheid der Niederlande.

421—1946. Staatsmänner, Gelehrte, Dichter, Künstler. Darunter:

Abraham a. S. Clara 1708, Abt, Ariost, Arndt (6 Stücke), Auerbach.

Bach, Balzac, Beaconsfield (Disraeli), Beethoven, Bellini, v. Bennigsen, Béranger, v. Beust, Birch-Pfeiffer, v. Bismarck (Brief Frankfurt 1859), Blücher (Ramboulliet 29./7. 1815), Blum, Blumauer. Blumenbach, Blumenhagen, Bodenstedt, Bodmer, Boieldieu, Börne, Graf Brandenburg, Brentano, Max Bruch, Byron.

W. Camphausen, Canova, Benv. Cellini, Claudius, Cooper, P. v. Cornelius, L. Cranach 1518, Curtius, Cuvier.

Dahlmann, Fr. Deak, Detmold, Devrient (Carl, Ludwig, Ed. und Emil), Dingelstedt, Donizetti, Droysen, Dumas.

v. Eichendorff, Fr. Ellmenreich, Fanny Elsler, Graf Eulenburg, Ewald, Vogel v. Falckenstein, v. Flotow, de la Motte-Fouqué, Freiligrath, G. Freytag, Fröbel, G. v. Frundsberg 1514.

Garibaldi, Gauss, Geibel, Gellert, Gerstäcker, Gervinus, Gessner, Gleim, Gneisenau, Gottsched, Götz v. Berlichingen (eigenhändiger Brief), Gregorovius, Grillparzer, Grimm (Jakob und Wilhelm), Grupen, Guizot, Gutzkow.

Hagedorn, Ida Hahn-Hahn, Haller, v. Hardenberg, Hauff, Haydn, Hebbel, Hebel, Hegel, H. Heine, Herschel, Hölty, Hoffmann v. Fallersleben, Andreas Hofer, Hufeland, Victor Hugo, A. v. Humboldt, C. v. Hutten 1501, L. v. Hutten 1517.

Jahn, Joachim, Immermann.

Kant, Karmarsch, Kästner, Angelika Kaufmann, W. v. Kaulbach, J. Kerner, Kestner (Charlotte, August, Georg), Kinkel, v. Kleist, Klinger 1805 und 1809, Max Klinger 1899, Klopstock, Knebel's Briefwechsel, d. h. Briefe an ihn von Gleim, Nicolai, Wieland, Herder, Jean Paul, Voss u. s. w. (267 Stück), Knigge, Kossuth, Kotzebue.

Lamartine, Langenbeck, H. Laube, Lavater, Leibniz, Lenau, Lessing (5 Stücke), Lichtenberg 1793, Jenny Lind, Longfellow, Pauline Lucca.

Manteuffel 1880, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Moltke, Mozart.

v. Pappenheim 1630, Carlotta Patti, Pestalozzi, Piccolomini, Fr. Preller, R. Prutz.

Radetzky 1849, Ramberg, v. Redwitz, E. Renan, Rietschel, J. J. Rousseau, P. P. Rubens (2 Briefe).

George Sand, Savigny, Schadow, v. Scharnhorst, Schelling, v. Schenkendorf, v. Schill, Schinkel, v. Schlegel (A. W. und Fr.), Schleiermacher, Schliemann, Schnorr v. Carolsfeld, Schopenhauer, Schubert, Schumann, v. Schwind, Marie Seebach, Seume, Stüve, Spohr, Freiherr v. Stein, von Stolberg, D. Strauss.

Maria Taglioni, Thorwaldsen, L. Tieck, Tilly 1626, Tizian 1557.

Uhland.

Varnhagen, Horace Vernet, Virchow, Voltaire.

R. Wagner, Wallenstein 1626 und 1628, C. M. v. Weber, General v. Werder, Windthorst, Winkelmann, Wrangel.

York von Wartenburg 1814.

Clara Ziegler, Ziethen.

1947—2000. Dürer und Nürnberg betreffend, darunter (1948 — 1956) die auf Dürer's Hauskauf bezüglichen Urkunden.

III. Frühdrucke und Holzschnitte. (Cul. Samml.)

(Schrank LXV.)

Die Sammlung alter Drucke ist für zwei Gebiete interessant: für die Entstehung und erste Entwickelung des Buchdrucks und für die Geschichte des Holzschnitts.

Formschneider werden schon im 14. Jahrhundert genannt. Sie schnitten zum Abdruck bestimmte Holztafeln mit Bildern und einem Text darunter. Mit solchen Tafeln sind ganze Bücher gedruckt worden, die sogenannten Blockbücher. Die Erfindung der Buchdruckerkunst besteht nur darin, dass man den Text nicht mehr in eine Holztafel einschnitt, sondern aus einzelnen Buchstaben zusammen-

setzte und zu deren rascherer und billigerer Herstellung den Typenguss verwandte.

Über den Erfinder dieser Neuerung ist viel gestritten worden. Die Forschung der letzten zwanzig Jahre hat Gutenberg an seinen alten Ehrenplatz zurückversetzt. Er hat in Mainz 1454 und 1455 die ersten Ablassbriefe und ganzen Bücher mit beweglichen Typen gedruckt. Fust und Schöffer, deren Kapital in Gutenberg's Geschäfte steckte, brachten aber bald die ganze Werkstatt an sich und druckten nun selbst. Gutenberg errichtete mit anderer Hülfe ein neues Geschäft und arbeitete weiter, ist aber bereits 1465 gestorben. Die aus Gutenberg's und aus Fust und Schöffer's Werkstätten hervorgegangenen Gehülfen haben die ersten Druckereien in anderen Städten angelegt, so Ulrich Zell in Köln, andere in Augsburg, Nürnberg, Bamberg, Paris, Venedig, Rom.

In den Buchstabenformen jener ersten Drucke wird natürlich die geschriebene Schrift der damaligen Codices nachgeahmt. Besonders schön sind die grossen gotischen Typen von Gutenberg's Bibeldrucken. In den Ablassbriefen und im Katholikon verwendet er eine der Kursivschrift näherstehende Buchstabenform.

Die Initialen werden in den ersten Drucken fast immer noch mit der Hand gemalt, meist in roter Farbe.

In der Sammlung sind:

eine Anzahl Blätter von ganzen Holztafeln (Bild und Text aus einem Stück), so vor allem ein Bogen aus der *Biblia pauperum* von 1470 (Nr. **747**),

von Gutenberg: Drei Ablassbriefe von 1454 und 1455, alle etwas ergänzt (Nr. **378**. **379**. **381**),

mehrere Blätter der 42 zeiligen und der 36 zeiligen Bibel (Nr. **493**. **494**),

zwei Blätter des Katholikon (Nr. **490—492**),

von Fust und Schöffer: ein Blatt des Psalteriums von 1457, in welchem die grossen roten und blauen Initialen zum ersten Male ebenfalls gedruckt erscheinen (Nr. **514**).

Im ganzen gegen 250 Einblattdrucke der verschiedensten Werkstätten, aus dem 15. und Anfang des 16. Jh.

Der Holzschnitt tritt in den gedruckten Büchern naturgemäss an die Stelle, welche in den Handschriften die Miniatur eingenommen hatte. Daher wird er zuerst auch regelmässig bemalt, und die vom Stock gedruckte Zeichnung ist nur in Umrissen gehalten. Erst allmählich wird das kostspielige Handilluminieren aufgegeben und im Holzschnitt selbst durch Schraffierung eine Licht- und Schattenwirkung zu erreichen gesucht.

Der älteste datierte Holzschnitt ist von 1423 (Hl. Christophorus); die Kunst ist aber sicher schon viel früher geübt worden. Sie gedieh rasch, denn bei der wohlfeileren Herstellung, die von dem einmal fertigen Holzstock den Abzug von Tausenden von Blättern gestattete, kam sie dem Bilderbedürfnis des Volkes entgegen. Bei Wallfahrten fanden die Holzschnittheiligen massenhafte Abnahme; der kleine Mann tapezierte sich mit ihnen seine Wände. Wie gross das Bilderbedürfnis ist, sehen wir an sehr ernsthaft gemeinten Werken, wie der Schedel'schen Weltchronik, die von Michael Wolgemuth, dem Lehrer Dürer's, und Hans Pleydenwurff illustriert ist. Hier werden alle berühmten Örtlichkeiten und Persönlichkeiten, welche im Text vorkommen, abgebildet, zum Teil nach guten Quellen, z. B. Ansichten von Venedig und von Rhodus nach der wenige Jahre vorher erschienenen Breydenbach'schen Beschreibung einer Orientreise; aber das Meiste ist Phantasie, und vielfach gibt sie sich sehr ungeniert: für die Bilder von Troja, Pisa, Verona, Tolosa, Ravenna wird ein und derselbe Holzstock benutzt, für Damascus, Perusia, Siena, Mantua, Ferrara wieder ein gleicher, Plato und Narcissus sind ein und dieselbe Persönlichkeit, und der hl. Franciscus und Poggio von Florenz ebenfalls.

Seine Höhe erreicht der Holzschnitt in Dürer's drei grossen Folgen: die Apokalypse, das Marienleben und die

grosse Passion. Von nun an sind die technischen Schwierigkeiten überwunden. Hans Holbein entwirft mit grösster Eleganz seine Bibelillustrationen und den Totentanz. Burgkmair arbeitet für Kaiser Maximilian den grossen Triumphzug; er, Schäufelein, Wechtlin u. A. illustrieren heilige und profane Bücher (Theuerdank, Weiskunig).

Für diese Entwicklung bietet die Sammlung Belege in Fülle:

Eine Menge Einzelblätter mit Heiligenfiguren; Kalender.

Breydenbach's Orientreise, Mainz 1486 (Nr. **51**).

Schedel's Welt-Chronik (Nürnberg 1493) in drei Exemplaren, deutsch und lateinisch, illustriert von Wolgemuth und Pleydenwurff (Nr. **284—286**).

Der Schatzbehalter, Nürnberg 1491, illustriert von Wolgemuth (Nr. **283**).

Chronecken der Sassen, Mainz, Peter Schöffer, 1492 (Nr. **90**).

Chronik der hylligen Stadt Cölln, Köln 1499 (Nr. **71**).

Dürer's drei grosse Holzschnittfolgen. Die Apokalypse, Nürnberg 1497 (Nr. **575**). Das Marienleben und die grosse Passion, Nürnberg 1511 (Nr. **558**. **568**).

Desselben grosser Triumphbogen Kaiser Maximilians (Leihgabe des Herrn Rittergutsbes. Mummy, Hannover).

Sebastian Brant's Narrenschiff, Basel 1506 (Nr. **48**).

Hroswitha's Gedichte, Nürnberg 1501 (Nr. **148**).

Von Holbein gegen 20 Büchertitel und mehrere Ausgaben des Totentanzes.

Französische *livres d'heures*, deutsche und italienische Bücher.

Im Ganzen zählt die Drucksammlung etwas über 1000 Nummern, wovon die wichtigsten ständig ausgestellt sind.

IV. Kupferstiche.

Der Kupferstich befolgt die umgekehrte Technik wie der Holzschnitt. Im Holzstock steht das abzudruckende Bild erhaben; nur die hochstehenden Teile werden mit Farbe benetzt und drucken sich ab. In die Kupferplatte ist das Bild vertieft eingegraben, die Linien werden mit

Farbe gefüllt und alles übrige sauber abgeputzt: so saugt das aufgelegte Papier die Farbe aus den Vertiefungen auf.

Metallplatten durch Gravierung zu verzieren, ist eine uralte Übung. Diese Bilder aber durch Abdruck zu vervielfältigen, begann man erst im 15. Jahrhundert. Zunächst ist die Zeichnung der Bilder eine sehr einfache. Zu den ältesten datierten Kupferstichen gehören die Blätter des Meisters *E. S.*, der im allemannischen Lande, etwa im Ober-Elsass, zu Hause sein muss. In ihnen ist die Schattierung nur erst durch kleine parallele Strichelchen bewirkt, aber die Werke fesseln durch Lieblichkeit in der Auffassung und Phantasiereichtum in der Komposition. Auf ihn folgt gleich Schongauer (von Colmar), weit malerischer und kräftiger in der Darstellung. In Dürer erreicht auch diese Kunst ihren Höhepunkt. Seine drei grossen Blätter: die Melancholie, der Ritter mit Tod und Teufel und der hl. Hieronymus in der Zelle, seine Passion (16 Blätter), seine Madonnen, seine prachtvollen Porträts sind Muster für alle Zeiten. Aldegrever, Hans Sebald und Bartel Beham sind seine direkten Schüler, Lucas von Leyden sein fast ebenbürtiger Altersgenosse.

In Italien hat zu derselben Zeit Marc Antonio Raimondi die führende Rolle. Er arbeitete vielfach nach Entwürfen von Rafael, die gar nicht in Gemälden ausgeführt wurden, so dass sie uns nur durch den Kupferstecher überliefert sind (das Abendmahl).

Schon Dürer hatte versucht, die Bilder auf der Platte durch eine bequemere Technik zu erzeugen, indem er sie nicht Strich für Strich mit dem Stichel eingrub, sondern nur darauf zeichnete und das Vertiefen durch eine Säure bewirken liess (Christus am Ölberg, die grosse Kanone). Diese Radierung, durch Ätzung druckbar gemacht, hat später grossen Umfang angenommen. Besonders die grossen Maler, denen das mühsame Kupferstechen nicht behagte, haben sie viel geübt. Von Claude Lorrain, van Dyck,

Rembrandt haben wir kein einziges gestochenes Blatt, wohl aber die schönsten Radierungen.

Eine andere Technik, die Schabkunst oder sogenannte »schwarze Kunst«, ist im 17. Jahrhundert erfunden. Sie besteht darin, dass durch eine stachlichte Walze die ganze Kupferplatte aufgerauht wird; druckte man sie in diesem Zustande ab, so würde das Papier einheitlich schwarz erscheinen. Auf der Platte werden nun diejenigen Partien, welche im Druck weiss oder halbschwarz erscheinen sollen, mit dem Schabeisen mehr oder weniger geglättet und so das Bild geschaffen. Es zeigt in dieser Technik sowohl eine grössere Tiefe in den Schatten, wie eine grössere Weichheit in den Übergängen, als der mit scharfen Strichen ausgeführte Kupferstich. Die Schwarzkunst hat im 17. und 18. Jahrhundert besonders in England geblüht.

Schliesslich kommt, auch wieder in England, zu Ende des 18. Jh. der farbige Kupferstich auf, indem man zuerst das einfarbig gedruckte Blatt mit der Hand bemalt, dann von verschiedenen Platten die Farben druckt.

Im Kupferstichsaale werden die jeweiligen neuen Erwerbungen, sowie wechselnd einzelne Meister aus der Sammlung vorgeführt. Im Gemäldesaale dagegen dienen zwei Säulen mit je 20 angehängten Glastafeln der ständigen Ausstellung des Wichtigsten. Die eine ist ganz Dürer und Rembrandt gewidmet, die mit je etwa 70 Blatt vertreten sind; die andere gibt einen Überblick über die Entwickelung der Kupferstechkunst in folgender Anordnung:

Taf. **1** u. **2**. Die Anfänge. Schrotblätter. — Meister *E. S.* von 1466. — Schongauer um 1420—1488. Franz von Bocholt. — Glockendon. — Zeitblom.

Darunter am wichtigsten (Taf. **1** Rücks.) vom Meister *E. S.* die „Grosse Madonna von Einsiedeln“, das grösste und schönste

Blatt der Zeit, in reizender Komposition und Ausführung und höchst wertvoll noch dadurch, dass es nur in wenigen Exemplaren existiert. Es ist offenbar zu einem grossen Wallfahrtsfeste angefertigt und stellt das Innere der Kirche dar: über dem Altar thront Maria mit dem Kinde, neben ihr steht links ein Heiliger, rechts ein Engel, jeder mit einem Leuchter in der Hand. Aus dem Hintergrunde treten die Pilger hervor und ziehen fromm ihre Hüte; zwei sind schon vorn angelangt und niedergekniet. Oben auf einer Galerie, die mit schönen Teppichen behängt und mit einem Baldachin überspannt ist, thront die hl. Dreifaltigkeit, Vater, Sohn und Taube, inmitten eines Chors von musizierenden Engeln.

3. Johann von Cöln. — Glockendon. — Altorfer 1488—1538. — Zasinger.

4. Alaert Claus 1520. — Altorfer. — Israel v. Meckenem. — Binck. Penz.

5. Mstr. m. d. Krebs um 1530. — Dirk van Staren. — Lucas Krug. — *S. H.* — L. Hopfer. — Burgkmair. — Cranach.

6. Lautensack. — D. u. H. Hopfer. — Mantegna. — Baldini.

7. M. Ant. Raimondi, 1488—1539. — Mantegna.

8. H. S. Beham (1500—1550).

9. 10. H. Aldegrever, 1502—1562.

11. M. Merian 1593—1650. — W. Hollar 1607—1677.

12. Van Dyck 1599—1641.

13. Waterloo 1609— nach 1675.

14. A. van Ostade 1610—1685.

15. Salvator Rosa 1615—1673.

16. J. Ruisdael 1628—1682. — J. H. Roos 1631—1685.

17. R. Nanteuil 1623—1678. — W. Hogarth 1697—1764.

18. Schabblätter nach J. Reynolds und Gainsborough.

19. D. Chodowiecki 1726—1801.

20. Bartolozzi 1728—1813. — Schröder 1757—1812.

Die heutige wieder aufgeblühte Stech- und Radierkunst ist vertreten besonders durch Arbeiten von P. Halm, Herkomer, L. Jacoby, Kalckreuth, Klinger, Liebermann, Stauffer-Bern, Whistler.

Neben dieser Abteilung I, welche in ungefähr 300 Mappen die geschichtliche Entwickelung des Kupferstichs umfasst, besteht in der Kestner'schen Sammlung noch eine Abteilung II, welche ausschliesslich Porträts historischer Persönlichkeiten umfasst. Diese ist folgendermassen angeordnet:

A. Deutschland.

1. Röm.-deutsche Kaiser bis 1806.
2. 3. Geistl. Kurfürsten und Prälaten.
3—7. Reichsstädte.
7 b. Deutschland nach 1806 und Revolution von 1848.
8—**13.** Anhalt, Baden, Baiern, Böhmen.
14—19. Brandenburg-Preussen.
20—26. Braunschweig-Lüneburg.
27. 28. Hessen.
29. Hohenlohe und Hohenzollern.
30—33. Holstein, Liechtenstein, Mecklenburg, Nassau.
34—42. Österreich.
43—47. Sachsen und Württemberg.
48. Verschiedene deutsche Fürsten.
49—65. Ausgezeichnete Deutsche: Gelehrte, Schriftsteller, Musiker, Militärs etc. A—Z.

B. Italien.

66—68. Päpste.
69 a, b, c. Kardinäle.
70. Heilige und Ordensstifter.
71—74. Ferrara, Mailand, Mantua, Parma.
75—78. Savoyen, Sizilien, Toskana, Venedig.
79—83. Ausgezeichnete Italiener: Gelehrte, Musiker etc.

C. Verschiedene europäische Länder.

84. Burgund.
85. 86. Dänemark und Norwegen.
87—108. England-Schottland-Irland.
109—154. Frankreich.
155. Griechenland. Kurland.
156. Lothringen.
157—169. Niederlande und Belgien.
170. 171. Polen und Litthauen.
172. Portugal und Brasilien.
173—176. Russland.
177—179. Schweden und Norwegen.
180. Schweiz.
181—183. Spanien.
184. Ungarn und Siebenbürgen.

D. Fremde Weltteile.

185. Türkei.
186. Asien.
187. Amerika.

JAPANISCHE ABTEILUNG.

(Rudorff'sche Sammlung, 1892 angekauft.)

I. Allgemeines.

Die japanische Kunst beginnt im 6. Jahrhundert n. Chr. infolge der Anregungen, welche die von China kommenden buddhistischen Missionare brachten. Aus dem 9. Jahrhundert ist das Bild eines Gottes in Paris erhalten. Was sonst europäische Museen aufweisen, gehört durchweg dem 15.—19. Jahrhundert an.

Japan wurde erst gegen 1540 für Europa entdeckt. Nachdem kurze Zeit verschiedene Nationen zum Handelsverkehr zugelassen waren, erhielten von 1624 an die Holländer allein noch Zulass in Japan, und erst 1868, als die lange Friedensherrschaft der Shogune ihr Ende fand, trat mit dem neuen Regiment des Mikado auf allen Gebieten eine Begünstigung europäischer Art ein. Damit erreichte aber auch die originell japanische Kunst ihr Ende, denn von nun an wurde massenhaft und demgemäss flüchtig für den europäischen Markt gearbeitet und vielfach auf den Geschmack der Abendländer Rücksicht genommen.

Durch den nun sich entwickelnden lebhaften Verkehr verbreitete sich in Europa immer mehr die Anerkennung der japanischen Kunst, welche nicht bloss über eine Menge uns bis dahin unbekannter Techniken verfügt in der Bearbeitung der Metalle, der Lackmalerei, dem Weben und Färben, sondern auch in bezug auf den Inhalt ihrer Darstellungen so frisch und unmittelbar die Natur erfasst, dass diese Kunst geradezu erweckend und befreiend wirken musste da, wo man schon seit Jahr-

zehnten sich vergeblich bemüht hatte, durch die Nachahmung vergangener Stilarten zu einer lebendigen Kunst zu gelangen. Die Japaner bilden Menschen und Tiere und Pflanzen in »impressionistischer« Wiedergabe der Natur; sie hassen die grade Linie und verschmähen die Symmetrie, sie gestalten ihre Geräte nicht nach architektonischen Gesichtspunkten wie wir, sondern rein nach dem Verwendungszweck, und sie malen ihre Bilder nicht mit nachdunkelnden Ölfarben, sondern mit hellen, der Natur entsprechenden Wasserfarben auf Seide.

Durch diese Eigenschaften hat die japanische Kunst schon im vorigen Jahrhundert merklichen Einfluss auf die europäische geübt, und in unseren Tagen hat sie in der Malerei, wie im Kunstgewerbe einem ganz neuen Naturgefühl zum Durchbruch verholfen.

II. Metallarbeiten.

Die Japaner verstehen die Bronze in verschiedener Weise zu färben, ihr durch Goldzusatz einen dunkelblauen Ton zu verleihen (Shákudo), durch andere Mischung sie rot zu gestalten. Auch das Gussverfahren haben sie zu hoher Vollendung ausgebildet. Sie giessen immer aus der sogenannten »verlorenen Form«, d. h. das ganze Stück aus e i n e r Form, die bei der Abnahme zerschlagen werden muss. Daher sind nirgend Gussnähte zu bemerken. Vielfach werden die Stücke durch Tauschierung mit anderen Metallen belebt.

Hervorzuheben: ein Elefant mit Turm auf dem Rücken, zwei grosse Vasen mit Drachen, mit Gold tauschiert, mehrere kleine Vasen, Lampen und Leuchter.

Unter den Figuren besonders ein sitzender Krieger mit Tamtam und Schlägel: der oberste der 47 Ronin; ferner ein sitzender Alter, die Brust entblösst, sehr realistisch behandelt.

Eine Anzahl Tiere, und besonders schön eine Ampel in Gestalt einer flöteblasenden Sirene.

Eisen wird in kunstreichster Weise geschnitten und bei figürlichen Darstellungen mit den verschiedensten anderen Metallen tauschiert. Gelegenheit zu solchen Arbeiten bieten vor allem die Waffen. An dem grossen und kleinen Schwert, welche zu jeder Rüstung gehören, wird das Stichblatt, wie der Ring, der an der Stelle sitzt, wo die Klinge in den Griff eingezogen ist, und der Knauf figürlich verziert.



Sitzender Krieger.

45 Stichblätter, zumeist in Eisen, mit Darstellungen von Pflanzen, Seedrachen, Pferden, Löwen und mythologischen Szenen: Shoki, der den Teufel fangen will, Reiterkampf.

12 Ringe und 9 Knäufe, alle in geschnittenem Eisen, mit feinen Miniaturbildern in gefärbter Bronze, sowie Gold- und Silbertauschierung. Drei ganze Rüstungen in Eisen oder Lackarbeit mit Seide. Ein Kettenpanzer.

III. Elfenbein, Holz und Lack.

Die Elfenbeinschnitzerei betätigt sich besonders in den kleinen Netzke's, d. s. Knöpfe, welche am oberen Ende der die Brieftasche oder das Pfeifenfutteral tragenden Kette befestigt durch den Gürtel gezogen werden und so die betreffenden Geräte festhalten. Fast alle unsere kleinen figürlichen Darstellungen in Elfenbein und Holz sind solche Netzke's.

Zwei Arbeiter sitzend und Taback rauchend.

Ein Ausrufer mit einem Affen.

Zwei Männer unter einem Zeltdach Dambrett spielend.

Shoki trägt den Teufel in einem Sack auf seinem Rücken fort.

Ein grosser Frosch und ein Elefant in Holz.

Das Hauptstück dieser Abteilung ist ein grosser Schrank mit reicher durchbrochener Holzschnitzerei und in den Türflächen Darstellungen von eingelegtem Elfenbein und Perlmutter.

Der japanische Lack wird seit dem 7. Jahrhundert n. Chr. verwendet. Er ist berühmt wegen seiner grossen Haltbarkeit, da er weder durch kochendes Wasser noch durch heisse Zigarrenasche oder gewöhnliche Säuren, sondern erst durch starke Salpetersäure angegriffen wird. Er ist auch nicht wie unsere Lacksorten ein Gemisch von Harzen, fetten Ölen und Terpentin, sondern ein reines Naturprodukt. Er wird gewonnen aus der *Rhus vernicifera.* Der Baum muss 9 bis 10 Jahre alt sein; dann wird im Sommer durch Einritzen des Stammes der Lack zum Ausfliessen gebracht. Seine Naturfarbe ist hellbraun, durch Eisen wird er schwarz, durch Zinnober rot gefärbt; durch Mischung von rotem und schwarzem Lack erhält man kastanienbraunen. Gelb färbt man durch echtes Goldpulver, silberweiss durch Silberpulver. Sehr beliebt ist das Aufstäuben von Gold- oder Silberpulver. Einfaches weiss, gelb, hellrot, sowie blau und grün sind im Lack bisher nicht erreicht. Sein einziges Verdünnungsmittel ist Kampher.

Mit Lack wird zumeist Holz und Papiermachée überzogen, nur zuweilen auch Metall oder Fayence. Als Grundierung wird dünne Leinwand verwendet; auf diese wird der Lack in verschiedenen Schichten aufgetragen. Die alten Lackmalereien zeigen oft ein starkes Relief, das durch eine Kitt-Unterlage aus schwarzem Lack, Kienruss und etwas Bleiweiss und Kampher hergestellt, dann mit Holzkohle abgeschliffen und mit Lack überzogen ist.

Bei ganz dick aufgetragenen Lackschichten wird auch durch Schneiden ein Reliefbild hergestellt.

Eine Anzahl Schreibkasten, zum Teil in Reliefmalerei.

Eine Ess-Menage, obenauf Tiger mit glaseingesetzten Augen.

Vier Sättel.

Viele kleine Medizinbüchschen (Inro), zum Teil mit kostbarer alter Relief- und Goldlackmalerei.

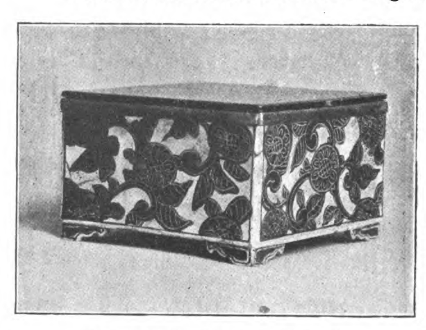
Mehrere Schüsseln in Zinnober- und kastanienbraunem Lack.

Ein Teller und ein Kästchen in geschnittenem Zinnoberlack.

IV. Keramik. Stoffe.

Die Keramik ist das erste Gebiet gewesen, auf welchem Japan Europa zur Nachahmung veranlasst hat. (Delft.) Im Jahre 1903 wurde eine schöne Kollektion von Töpfereien erworben (von Bing, Paris), die besonders die in Japan aufgekommenen und heute von Frankreich aus wieder so beliebt gewordenen farbigen Glasflüsse zur Anschauung bringt.

*Das älteste Stück der Sammlung ist ein viereckiger Fayence-Kasten mit der Künstlermarke des Kensan (17. Jh.): weisser Grund mit dunkelbraunen breiten Rankenornamenten.



Fayence-Kasten von Kensan.

Alt-Satsuma-Steinzeug: Blumenvase zum Aufhängen in Gestalt eines Bambusabschnittes. Milchweiss.

Zwei Porzellan-Vasen mit aufgesetzten feinen Blumen.

Eine Anzahl grösserer Schüsseln und kleiner Vasen und Kannen.

An Figuren: ein Paar Glücksgötter: Daikoko und Fukurokunobu.

Die Weberei und Färberei steht in Japan sehr hoch. Es wird Brokat angefertigt ganz ähnlich dem unseres Mittelalters, mit Goldfäden, bestehend aus einem von schmalen vergoldeten Papierstreifen umwickelten Leinenfaden. Für die Hochschätzung des Brokats im Lande selbst

zeugt das von einem armen aber ehrlichen Kerl gebrauchte Wort: »er geht in Lumpen, aber sein Herz ist von Brokat«.

Die japanische Stickerei zeichnet sich nächst sorgfältigster Technik durch höchst geschmackvolle Farbenzusammenstellung aus.

Zum Färben der Gewänder werden häufig einige Teile derselben vermittelst Schablonen mit einem Brei überstrichen, der hier keine Farbe zulässt. So wird das Zeug in den Färbebottich getan und nach dem Heraus-



nehmen der Brei weggewaschen. In dieser Weise ist ein grosser Männerrock unserer Sammlung hellblau und weiss gefärbt, nachher sind noch rote und goldene Blumen eingestickt worden.

Acht grosse Brokatgewänder (Priestergewänder), mehrfach aus einzelnen kleinen Stücken zusammengesetzt, weil den Priestern der Luxus verboten ist.

An gestickten Gewändern: ein Männerrock, weiss mit roten Blumen; ein Kinderrock, blaue Seide mit Bäumen und Vögeln; mehrere Waffenröcke, meist mit dem Wappen auf dem Rücken.

V. Bücher, Holzschnitte, Gemälde.

Der Druck mit beweglichen Lettern ist in China vielleicht schon im 11. Jahrhundert, sicher zu Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt gewesen. In Japan kommt er erst vom Ende des 16. Jahrhunderts an in Aufnahme, zugleich dann auch die Illustration durch Holzschnitt.

Das älteste Blatt unserer Sammlung ist von Hishigawa Moronobu um 1680; es stellt mehrere Bewaffnete dar; nur die Umrisse sind gedruckt, das übrige mit der Hand koloriert.



Es folgt von Tachibana Morikuni, einem der fruchtbarsten Illustratoren, der sagenhafte Kämpfe, wilde Tiere, Landschaften zeichnete: Band 7 aus seinem Ekon Kojidan von 1714.

Hishigawa Sukenobu, geboren 1671 zu Kioto, schilderte mit Vorliebe das Leben junger Mädchen: Toilette, Puppen- und Lautenspiel, Tabackrauchen, Malen, Lesen, Schreiben und Spazierengehen. Davon ein Band.

Seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts ist der Farbendruck in Blüte, besonders gepflegt durch

Katsugawa Shunsho: 109 Bilder von Dichtern, gewöhnlich in fünf bis sechs Farben.

Von ihm stammt die ganze weitere Zeichner- und Malerschule ab:

Katsugawa Shunsho † 1792.

Utagawa Toyoharu etwa 1740—1810			Utamaro	Hokusai 1760—1849
Ut. Toyokuni 1772—1828		Ut. Toyohiro † 1828	Shunsei	
Kunisada 1786—1865	Kuniyoshi 1796—1861	Hiroshige 1797—1858		Kiosai

Der bedeutendste von ihnen und wohl von allen japanischen Zeichnern ist Hokusai. Überreich ist seine Naturbeobachtung. Es gibt keine Beschäftigung der Menschen, die ihn nicht interessiert, keine Erscheinung in Wolken, Winden, Wellen, keine Blume, keinen Strauch, kein Gras, das er nicht mit seinem Pinsel festhält. Dabei ist er sehr geistvoll, nicht so tiefsinnig wie Dürer, sondern kindlich vergnügt, ein Schelm und ein Spötter.

In der Sammlung sind von ihm eine Anzahl Bände der Mangwa (Skizzen) mit allen möglichen Bildern: Sagen- und Genreszenen, Landschaften u. s. w., ferner die 100 Fudji-Landschaften (drei Hefte), weitere drei Hefte des Ekon sakigake, einem illustrierten Ritterroman, ferner kunstgewerbliche Entwürfe, flüchtige Skizzen (Ippitsu Gashozen) u. a.

Von den übrigen sind vor allem vertreten:

Utamaro mit einer grossen Sammlung von Porträts schöner Frauen der Residenz.

Toyokuni mit Illustrationen zu Romanen, sowie mit Theater- und Frauenbildern.

Kunisada mit ähnlichen Leistungen.

Kuniyoshi mit originelleren, kräftigeren Darstellungen, besonders von Ritterkämpfen (die 47 Ronin).

Hiroshige mit feinen, hübschen Landschaften.

Die übliche Form des japanischen Wandgemäldes ist das Rollbild mit einem Stab oben und unten (Kakemono). Dasselbe lässt sich bequem zusammenwickeln und aufbewahren. In vornehmen Häusern, wo man eine Menge Bilder besitzt, werden je nach der Gelegenheit bald diese, bald jene zum Schmuck der Wände verwandt.

Diese Bilder sind durchweg mit Wasserfarben auf Zeug gemalt; als Umrahmung ist ein schöner alter Stoff verwendet, der in seinem Ton immer dem Ton des Bildes vortrefflich angepasst wird.

In der Sammlung ragt hervor das grosse Bild eines Tigers, der sprungbereit auf einem Felsen kauert.

Die Darstellung des Weltgerichts (Nr. 237) mit merkwürdigen Anklängen an Dante.

Von Kiosai, dem besten Schüler Hokusai's, sind ein Paar Bilder mit Teufels-Darstellungen vorhanden.

Von verschiedenen Anderen mythologische Szenen, Landschaften u. s. w.

Nachtrag.

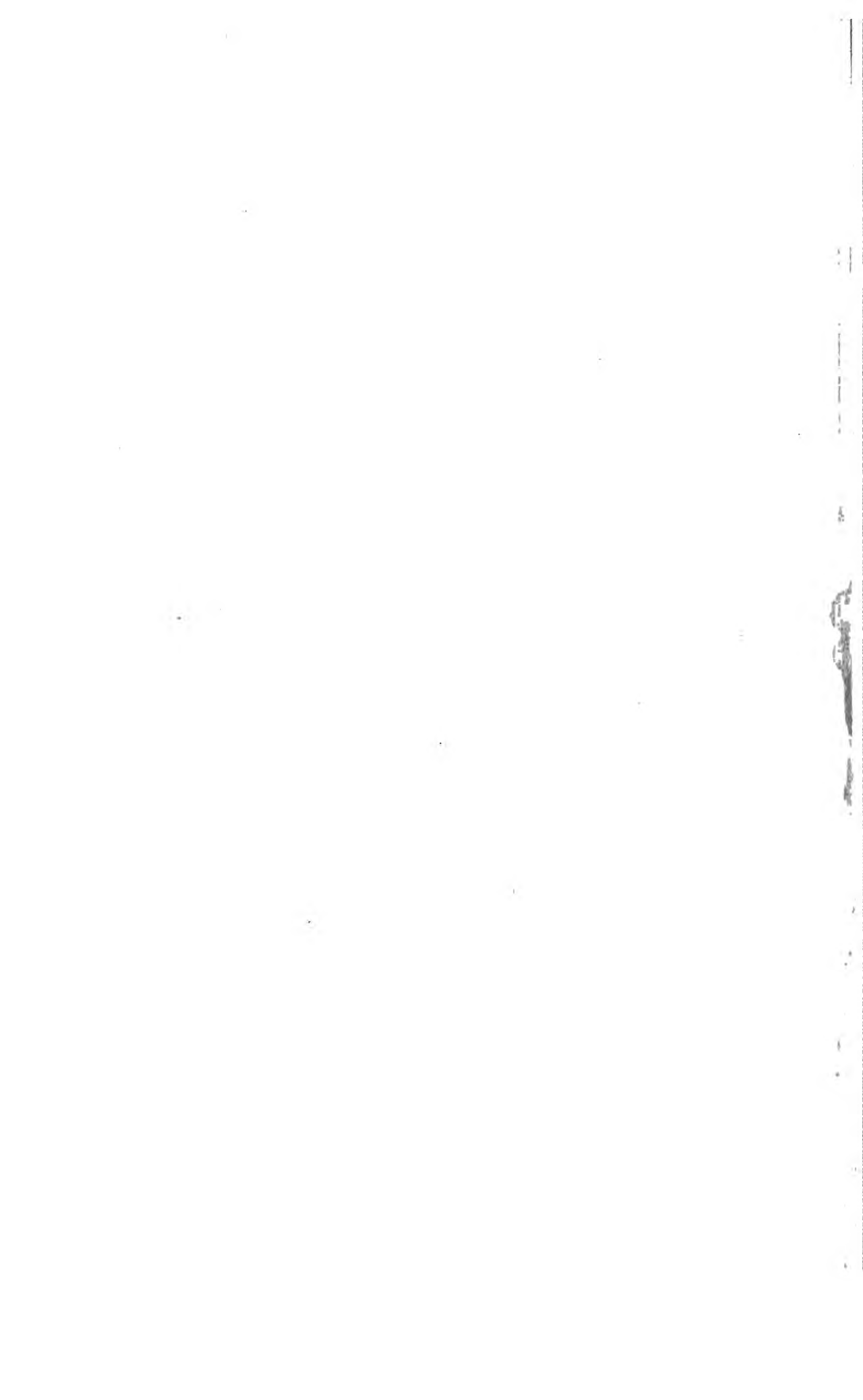
Einige persische Stücke befinden sich mit im japanischen Saale: ein bemalter hölzerner Sattel, eine bronzene mit Silber tauschierte Vase, ein blau und schwarzer Fayence-Kump und mehrere Waffenstücke, Eisen mit Silber, letztere geschenkt von Frau Komm.-R. Ernst Meyer.

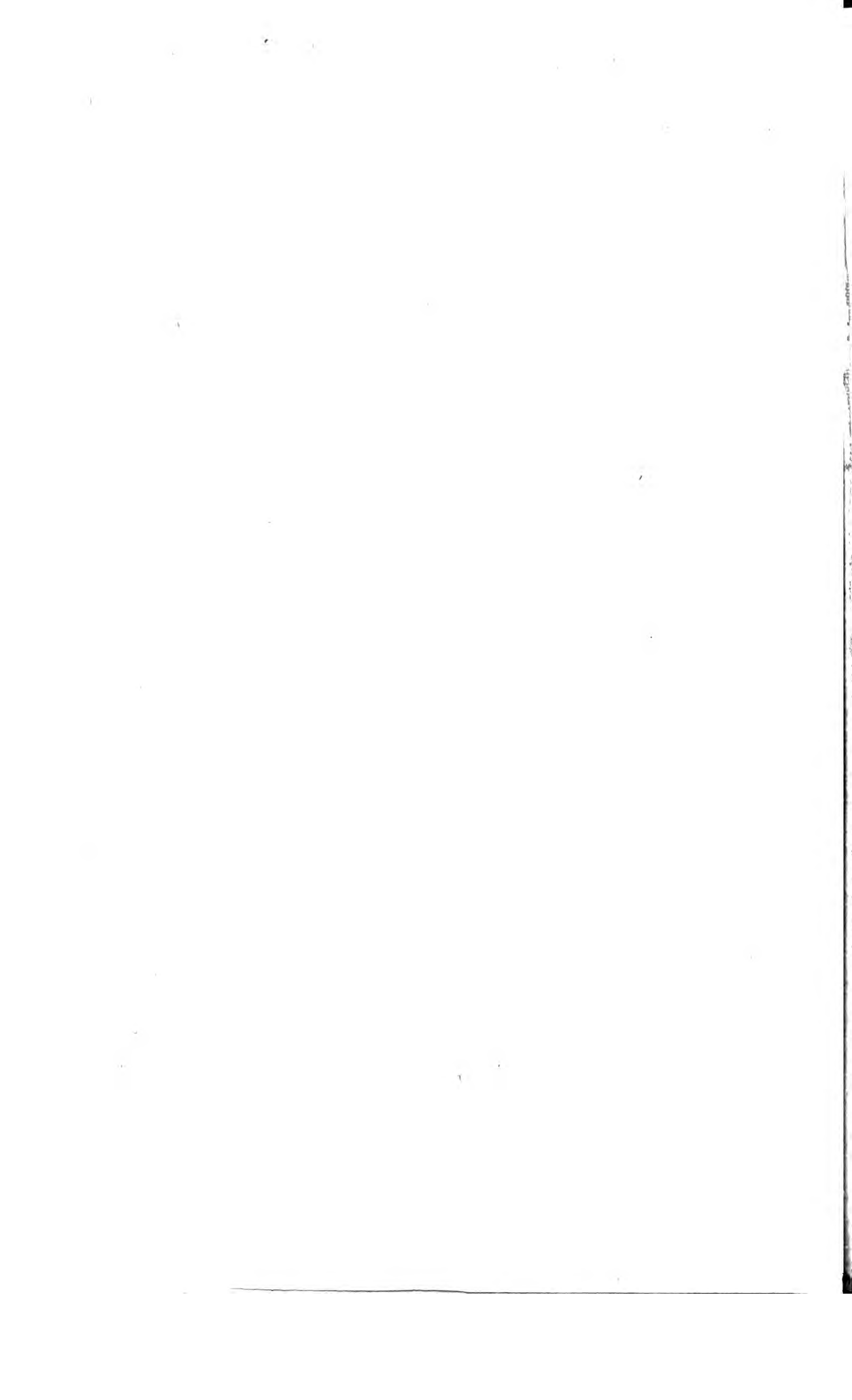
Die Photographiesammlung,

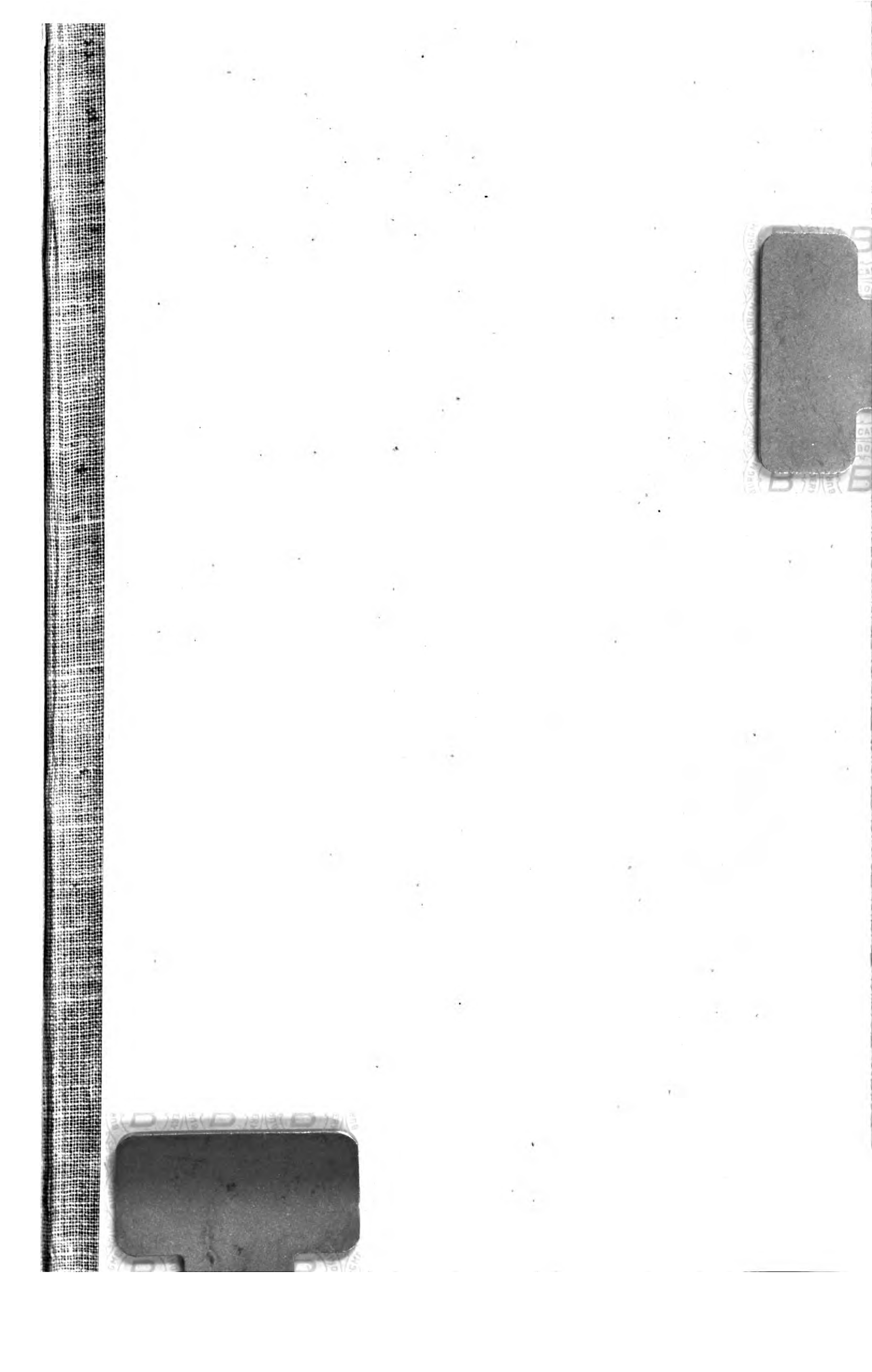
1889 begonnen, ist im Kupferstichsaale durch den Aufseher zugänglich. Sie umfasst bis jetzt mit etwa 3000 Blättern das wichtigste für unsere Sammlungen in Betracht kommende Vergleichsmaterial aus dem Orient, Griechenland, Italien, Frankreich, England und Deutschland.

Die Handbibliothek,

erwachsen aus den kunsthistorischen Werken der Bibliotheken Kestner's und Culemann's, ist zum grössten Teile im Erdgeschoss, vor dem Vortragssaale aufgestellt; nur die wichtigsten Nachschlagebücher (Künstler- und Monogrammlexika etc.) und einige grosse Puklikationen (z. B. Spitzer'sche Sammlung, 6 Bde. Folio) befinden sich in oder neben dem Kupferstichsaale. Diese Bibliothek ist ebenfalls durch den Aufseher zugänglich.








UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 064651240